ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO - LITERACKI

JAN WANTUŁA
BOGDAN ZAKRZEWSKI
MARIAN JAKÓBIEC
HENRYK BARYCZ
STANISŁAW FURMANIK

*

CZESŁAW MIŁOSZ
FRANCISZEK SIEDLECKI
KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI
ROGER VAILLAND

*

DYSKUSJE
KRONIKA
NOWE KSIĄŻKI

WROCŁAW
ROK 4 STYCZEŃ - CZERWIEC 1950 NR 1—2

ZESZYTY WROCŁAWSKIE

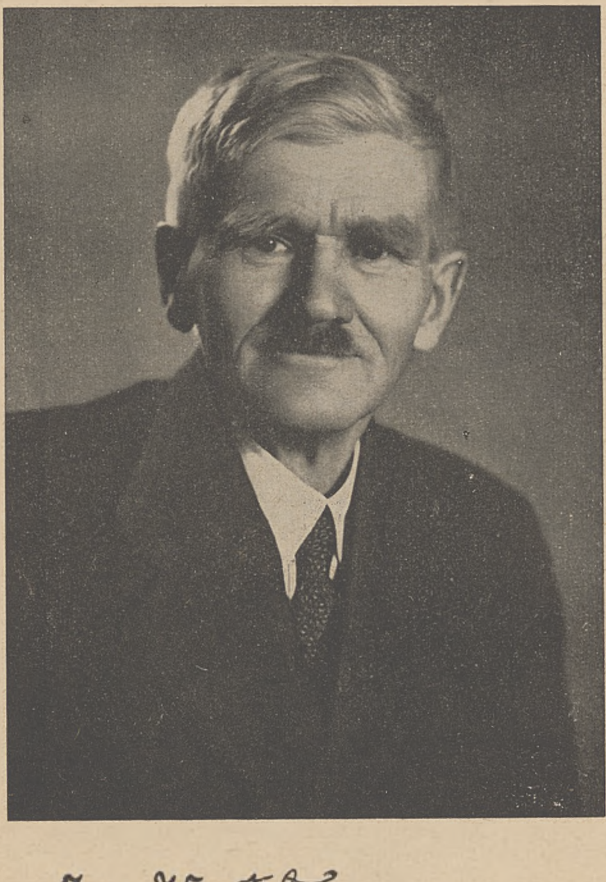
KWARTALNIK KRYTYCZNO - LITERACKI

WROCŁAW

ROK 4 STYCZEŃ – CZERWIEC 1950 Nr 1-2

Nakład 2.000 egz. — Ark. druku 13¾. — Papier dziełowy żeberkowy
Kl. V. 70×100, 80 g.

Zakłady Graficzne RSW „Prasa", Wrocław Piotra Skargi 3/5.
Zam. 2177. Do skład. 22.V.1950. — Druk. ukończono we wrześniu 1950 r.
F-1-37300.



Jan Wantuła

Ustroń. grudzień 1948.

JAN WANTUŁA

MOJE WSPOMNIENIA O JULIANIE OCHOROWICZU

Nie pamiętam już dokładnie, w którym to piśmie, czytanym w r. 1903, przeczytałem cytat z dzieła napisanego przez dra Juliana Ochorowicza pt. *Bezwiedne tradycje ludzkości.* Przytoczony ustęp tak mnie zainteresował, że chciałem koniecznie książkę tę przeczytać. Bezskutecznie zwracałem się do kilku księgarń o dostarczenie mi tego dzieła — odpisywano: wyczerpane. Na całym Śląsku Cieszyńskim nie znano dzieł Ochorowicza. Aż wreszcie natknąłem się w *Tygodniku Ilustrowanym* na wiadomość, że Ochorowicz mieszka w Wiśle.

Niedługo się zastanawiając, napisałem list do dra Ochorowicza. Usprawiedliwiwszy moją śmiałość samouka, pragnącego uzupełniać ochłapy wiedzy zdobywanej okruchami z nielicznych dostępnych mi broszurek popularno-naukowych, chciałbym zaczerpnąć i ze źródła. Dlatego ośmielam się prosić o wypożyczenie mi jego cennej, a na Śląsku niedostępnej książki. Przyszedłbym w którąś niedzielę, odebrałbym, a po przeczytaniu na pewno zwróciłbym... Chcę czytać i dzieła naukowe, nie jeno powieści. Jakaż była moja radość, kiedy na trzeci dzień po nadaniu listu — otrzymałem pocztą i książkę, i list od Ochorowicza: zaprasza do siebie, do Wisły, chętnie będzie mi naukowe dzieła pożyczał; cieszy się, że ktoś z Ślązaków zwrócił się do niego o książki... Pochwalił moje pragnienie zdobywania wiedzy przez samokształcenie.

Książkę pożyczoną po prostu pochłonąłem. Czytałem ją, mając przed sobą niemiecki słownik obcych słów. Wypisywałem sobie całe ustępy, a przy słowach jak: analogia, antropomorfizm, asocjacja itp. makaronizmach zaznaczałem odpowiednik polski...

Za kilka tygodni, z książką w ręce, a z drżeniem serca, zapukałem do drzwi pracowni uczonego. Przyjął mnie, prostaczka, nader

uprzejmie i zatrzymał na obiad. Pokazał mi inne swoje dzieła. Zademonstrował fonograf, na którym był uchwycony i jego głos, pokazał różne najnowsze instrumenty do badań fizycznych. W ciągu blisko trzech godzin wspólnej rozmowy dowiedział się wiele o stosunkach moich, społeczno-narodowych, ustrońskich, śląskich, nawzajem opowiadał o sobie, o swoich przeżyciach i doświadczeniach w Wiśle. Wypożyczył mi nowe dzieła zaznaczając, że cieszy się z zawartej ze mną znajomości, zapraszając do dalszych odwiedzin i podtrzymania nawiązanej korespondencji. On się cieszy, że ktoś ze Ślązaków zainteresował się jego dziełami. Wiślanie w ciągu kilku lat jego pobytu w Wiśle, mimo że poznał wielu jako sąsiadów, robotników przy budowie willi i chłopów dostarczających mu furmanek — w tych latach nie było kolei do Wisly, zbudowano ją dopiero w r. 1927 — nigdy nie zwrócili się do niego o pożyczenie książki — choć ich tyle widzą u niego wzdłuż ścian na półkach, choć sam już ofiarował się wypożyczyć... Są już tacy pomiędzy Wiślanami, którzy przyjdą się poradzić w sprawach spornych z Komorą Cieszyńską (właścicielką przeszło 1/3 obszaru Wisły), ba, znaleźli się i tacy, którzy przychodzili z prośbą o wsparcie, o pożyczenie pieniędzy...

Nawiązana znajomość z Ochorowiczem zamieniła się w pewnego rodzaju przyjaźń. Osobiste, częste kontakty przetrwały do 1910 roku. Wtedy moje sprawy osobisto-zarobkowe zmusiły mnie do przeniesienia wbrew mojej woli do hut w Trzyńcu — dziś na Zaolziu — a w Ustroniu bywałem gościem we własnym domu. I trudno było mi wędrować do odległej 10 km Wisły, mając tyle spraw do załatwienia na małym własnym gospodarstwie. Odtąd zaledwo kilka listów zamieniłem z Ochorowiczem, w latach 1914—1917 zaledwie jeden list napisałem, bo trudno było do Warszawy pisać.

W r. 1904 odwiedziłem dra Ochorowicza kilka razy i on odwzajemnił się, przyjechawszy do mnie, przywożąc w darze paczkę książek. Na jednej z nich, *Historii literatury polskiej* Chmielowskiego, upamiętnił ten dzień odpowiednią dedykacją:

> PANU JANOWI WANTULE NA PAMIĄTKĘ BYTNOŚCI W JEGO CHACIE Z SERDECZNYMI ŻYCZENIAMI POWODZENIA
>
> 20/X 904 J. OCHOROWICZ

Ja ofiarowałem mu duży kosz ładnych jabłek...

W czasie moich rozmów z Ochorowiczem dałem wyraz mego uwielbienia i sympatii do Bolesława Prusa z powodu jego dzieł, a to przede wszystkim *Placówki* i niedawno przeczytanego *Faraona*. Ja, prosty chłop i hutnik, dowodziłem przed Ochorowiczem, że Prus to największy pisarz polski, większy niż Sienkiewicz, który — moim zdaniem — to pisarz szlachecko-pański, a Prus to przyjaciel prostego ludu i chłopów... Wiadomo, dr Ochorowicz był przyjacielem Prusa od ławy szkolnej. Uwiecznił Prus Ochorowicza w powieści *Lalka* typem Ochockiego. Podobnie i Sienkiewicz wymienia Ochorowicza w *Szkicach węglem*.

Wyjechawszy z Wisły późną jesienią 1904 r. opowiedział Ochorowicz Prusowi, jakiego to zapalonego wielbiciela ma Prus na Śląsku Cieszyńskim. Któż zrozumie moją radość, kiedy na gwiazdkę w tym roku przysłał mi Prus swoje arcydzieło, *Placówkę* (w wydaniu: Warszawa 1904), z własnoręczną dedykacją! Dedykacja brzmiała:

PANU JANOWI WANTULE OD BOLESŁAWA PRUSA

WARSZAWA, 8/XII 1904.

Rozpierała mnie duma. Obnosiłem książkę i pokazywałem znajomym: Oto największy pisarz polski posłał mi swoje dzieło! Napisałem Prusowi króciutki list z podziękowaniem, zaznaczając, że dedykacją swoją uczcił we mnie chłopa i hutnika śląskiego. Będę się starał zasłużyć na to wyszczególnienie tym gorliwszą pracą na niwie społeczno-narodowej.

Rok przedtem — w 1903 — był Prus w sezonie letnim przez kilka tygodni gościem u Ochorowicza w Wiśle. Zamieszkał w nowozbudowanej drewnianej willi, którą Ochorowicz na upamiętnienie zamieszkania przez Prusa opatrzył nazwą „Placówka". Domek ten, jak wiele innych zbudowanych przez Ochorowicza, zburzyli niemieccy okupanci w 1941 roku, bo nie odpowiadał architektonicznym planom hitlerowców. Nawiasowo dodaję, że niejeden wielbiciel Prusa byłby go pragnął poznać, choćby z widzenia, ale Prus bardzo rzadko poza ogrodzenie willi wychodził, a nie chciano mu przerywać zasłużonego letniego wywczasu.

Dzieła Prusa znały w tych latach wybrane jednostki, dopiero zaczynano zakładać biblioteki po wsiach śląskich, przez które zaczynały dochodzić do chat wiejskich dzieła Prusa, Sienkiewicza.

Z ust Ochorowicza słyszałem takie szczegóły o genezie powieści *Faraon*: Ochorowicz wróciwszy z Paryża do Warszawy, przywiózł z sobą sensacyjne wonczas dzieła, w których były zawarte świeżo odczytane z papirusów egipskich wiadomości o kulturze i historii starożytnego Egiptu. W r. 1893 wygłosił Ochorowicz kilka odczytów o wiedzy tajemnej w Egipcie (wyszły później w Bibliotece Dzieł Wyborowych). Zrozumiałe, że na odczytach Ochorowicza był i Prus. Prus się treścią odczytów zainteresował i wtedy Ochorowicz podsunął mu myśl napisania na temat starożytnego Egiptu powieści historycznej. Ochorowicz dostarczył Prusowi przywiezione dzieła o Egipcie. Prus się w nich rozczytał, zagłębił w treść i rozpoczął pisać... Druk rozpoczęto w 1895 r. Tak dzięki inspiracji Ochorowicza powstało arcydzieło Prusa, klejnot w literaturze polskiej.

Niedługo po Prusie miał do Wisły przyjechać Sienkiewicz. Już Ochorowicz przygotował mieszkanie. Niestety, zaszły jakieś przeszkody i Sienkiewicz nie przyjechał.

U Ochorowicza poznałem wielu literatów, artystów, filozofów, m. in. Abramowskiego i Reymonta. O napisaniu *Chłopów* powiedział mi dr Ochorowicz, że pewnego razu Reymont dał mu do przejrzenia obszerny manuskrypt, napisany na temat życia chłopów. Dr Ochorowicz przeczytał i uznał jako znakomity materiał do dużej powieści. Poradził — zniszczyć, a temat poruszony zgłębić, poszerzyć i przepracować na cykl powieści... Wiemy, że Reymont usłuchał mądrej rady — napisał cztery tomy *Chłopów.*

Ochorowicz posiadał dzieła Wł. Orkana i wysoko je cenił, przyznając mi rację, że chłopi Orkana są z krwi i kości, prawdziwi, reymontowscy wyglądają na mocno papierowych...

Typem chłopa we wsi Wiśle nie był Ochorowicz zachwycony. Blisko pięćtysięczną wsią rządził od szeregu lat stary wójt Raszka, a podobny to był typ wójta, jak ongi Suhaj orkanowski w *Roztokach.* Rządził z garstką oddanych sobie ludzi, wszelką opozycję z pokolenia młodszych umiał zdusić w zarodku. Opowiadał mi Ochorowicz, — co zresztą napisał w swej ostatniej książce, gdzie są ustępy poświęcone Wiśle — że chłopi wiślańscy wobec niezmiennych autokratycznych rządów kliki wójtowskiej zupełnie obojętnie odnosili się do wszelkich wyborów, które mogły przynieść zmianę rządów, gdyby chłopi byli przyszli zwartą grupą do wy-

borów. Nie przyszli i wójt, aby móc wybory przeprowadzić, obsyłał posłańca za wyborcami i nawet Ochorowicz musiał mu „na chwilę“ swoich pracujących przy budowie willi wiślan pożyczać do wyborów... Wiślanin, mieszkający wśród rozległych lasów, będących własnością austriackiego arcyksięcia, gnębiony przez służbę leśną i wyzyskiwany jako robotnik leśny czy furman zwożący drzewo pańskie na tartak, próbował nieraz wyzwolić się, poprawić byt, odzyskać obszary ziemi dawniej używanej, a stopniowo odbieranej przez arcyksiążęcych urzędników. Krzywdzeni chłopi nieraz przychodzili do Ochorowicza na radę w zatargach z „panami“. Sam byłem świadkiem, jak dwóch chłopów przyszło do pracowni Ochorowicza z taką sprawą:

— Panie dochtor, my przyśli prosić o porade: nam tam pańscy nasadzili na pasionku swoje kopce; poradzą, co zrobić.

— Jak to, na waszym posadzili?

— A dyć na naszym. Już obielone kamienie. A to jest nasz pasionek od pamiętnika...

— Kopiec wyrzućcie; na waszym nikt nie ma prawa sadzić... A jakby posadzili jeszcze raz, to przyjdźcie, napiszemy zażalenie.

Mając kawał ziemi, przytykający do rzeki Wisły, skorzystać chciał z prawa do rybołówstwa, przyznającego każdemu w swojej wodzie ryby łowić. Prawo łowienia przywłaszczyła sobie arcyksiążęca Komora. Ochorowicz z grupą chłopów wytoczył proces Komorze o rybołówstwo. Proces częściowo wygrano, ale Komora w wyższych instancjach przeprowadziła kasację. Wygrana na odcinku wiślańskim byłaby zachęciła innych chłopów do dochodzenia swych praw. Zresztą Ochorowicz, mieszkający w Wiśle za paszportem, nie mógł zanadto występować jako wróg Komory arcyksiążęcej. I tak nieraz żandarmeria austriacka robiła dochodzenia z powodu zachowania się jego. Doszło do tego, że zarząd Komory zakazał mu sprzedawać drzewo...

W liście do mnie z dnia 13 V 1905 napisał Ochorowicz:

Zarząd Komory mści się na mnie w dalszym ciągu za popieranie chłopów. Szczególnie gorliwym jest gajowy P. Przedstawiłem nowemu leśniczemu Żelisko fakty nadużyć. Piksa dostał nosa, ale w sekrecie. Prawdopodobnie skończy się na tym, że nie tylko ja, ale i inni właściciele willi przestaną kupować drzewo od „państwa“.

Gdyby chłopi mieli rozum, dawno by już tę psiarnię pańską wykurzyli z Wisły.

Ochorowicz był członkiem towarzystw polskich w Wiśle; do jednego — Macierzy Szkolnej — ofiarował 600 tomów.

> Moje zajęcia naukowe i pisarskie nie zostawiały mi wiele czasu na udział w stowarzyszeniach, taki, jakiego bym pragnął i do jakiego nawołuję tych, którzy mniej ode mnie poświęcają na pracę w domu...

Ponieważ ani uczony nie może żyć samym powietrzem, a manna odżywcza z nieba nie pada, Ochorowicz, aby żyć, musiał w rozmaity sposób zarabiać. Osiadłszy w Wiśle, zajmował się budowaniem will, które odnajmował przybywającym do Wisły wywczasowiczom. Will takich zbudował kilkanaście. W trakcie budowy jednej załamało się rusztowanie i Ochorowicz spadł tak nieszczęśliwie, że doznał ogólnego potłuczenia, złamania kilku żeber i nogi. Odmówił pomocy lekarskiej, kości dał sobie naprawić wiejskiemu naprawiaczowi, a wyleczył się sam, leżąc nieruchomo przez kilka miesięcy. Jego robotnicy uważali, że na skutek potłuczenia się nie wyleczy, toteż nie mogli wyjść z podziwu, kiedy wiosną ujrzeli uczonego „dochtora" wychodzącego z domku...

Mieszkając w Wiśle, napisał Ochorowicz dwie prace: rozprawę na konkurs rozpisany przez Przegląd Filozoficzny pt. *O metodzie w etyce*, za którą uzyskał pierwszą nagrodę, 500 rubli. Drugą jest *Układ genetyczny pierwiastków*, przedstawiony na zjeździe przyrodników polskich w Krakowie. Drukowana w Cieszynie (z tablicą pierwiastków chemicznych).

W pracach swoich wiele miejsca poświęcił wytykaniu naszych wad narodowych. Wskazywał na potrzebę kształtowania charakteru. Był wnikliwym badaczem i obserwatorem. Mieszkając w Wiśle, prędko zorientował się w stosunkach i widział źródło zła, dopatrywał się ujemnych właściwości wiślan, z przyjemnością stwierdzając istnienie dodatnich, wartościowych. W rozmowach ze mną i w listach wiele z tego poruszył i wypowiedział, co napisał w ostatniej pracy, *Psychologia, pedagogika, etyka.*

W obszernym studium, drukowanym w Tygodniku Ilustrowanym pt. *Słowianie i Germanie*, a wydanym w Warszawie w Bibliotece Kultury Polskiej u Arcta w 1907 pt. *Pierwiastki charakteru narodowego. Szkic z psychologii kultury pierwotnej Słowian centralnych*, przeciwstawia charaktery dwu narodów.

Pobyt w Wiśle, choć z jednej strony korzystny i przyjemny, miał też ujemne strony. Największą było oddalenie od środowisk nauko-

wych i trudności komunikowania się ze światem. To oddalenie odczuwał niekiedy przykro i widział nieraz potrzebę nawiązania zerwanego kontaktu. Częste wyjazdy były kosztowne i uciążliwe. Dołączyły się do tego pewne sprawy czysto osobiste i zawody z ludźmi...

W r. 1913 napisał mi: „Wisła mi zbrzydła...“; postanowił ją opuścić. Kupił kawał ziemi w Żeraniu pod Warszawą, wybudował domek według własnego planu i tu zamieszkał. Domki w Wiśle posprzedawał. Tylko jedną willę, wybudowaną na uboczu, zatrzymał. Niestety, stojącą na odludziu, nie zamieszkaną, w czasie wojny światowej (1916) splądrowali źli ludzie. A była tam spora biblioteka i kosztowne instrumenty do naukowych badań. Szkody były mniejsze, niż je Ochorowiczowi przedstawiono, ale jednak pokaźne. Powołane czynniki nie zaopiekowały się pozostawionym mieniem rosyjskiego obywatela, a Austria prowadziła wojnę z Rosją! Część zbiorów Ochorowicza nabył ukształcony wiślanin, który je do dziś pieczołowicie przechowuje. Zamierzano utworzyć w Wiśle muzeum Ochorowicza, ale, niestety, nie doszło do wykonania. Podczas wojny światowej, zawsze dotychczas zdrowy, zaczął Ochorowicz odczuwać słabość serca. Postanowił opracować kilkutomowe dzieło pt. *Psychologia.* Zanim tego mógł dokonać, wydał *Pierwsze zasady psychologii* w r. 1916, z pomocą Kasy imienia Mianowskiego. Przeczuwając rychłą śmierć, gorączkowo zabrał się do przepracowania niektórych swoich dzieł, opatrzywszy je uwagami i uzupełnieniami. Zdołał wydać dwa duże tomy pt. *Psychologia i medycyna.* W czasie kończenia druku trzeciego zmarł na udar serca 1 maja 1917. Przygotował do druku *Psychologię i historię*; to już pozostało w tekach z jego rękopisami.

Starsze pokolenie wiślan do dziś wspomina Ochorowicza, „dochtora“ patrzącego przeszywającym człowieka „wezrokiem“. Jeszcze niedawno pewien syn chłopa, wykształcony na mierniczego, opowiadał, jak to spotkawszy Ochorowicza miał czarne okulary na oczach — z porady lekarza, bo kując do egzaminu, sprowadził sobie ból oczu.

— A co ty za paskudztwo nosisz na oczach? — pyta Ochorowicz.

Chłopak tłumaczy powód i że lekarz kazał...

— Natychmiast okulary zdejmuj. Idź do źródła, obmyj ręce i potem dziesięć razy na dzień płukaj oczy nabierając dłonią, a za tydzień ból ustanie.

Chłopiec usłuchał i oczy wyleczył źródlaną wodą.

Chłopi wiślańscy Ochorowicza nie zapomnieli, wspominają, choć go 37 lat nie widzieli. Czy równie pamięta świat literatury i nauki polskiej?

Ustroń, 23 lutego 1950 — w stulecie urodzin J. Ochorowicza.

JAN WANTUŁA

Jan Wantuła, urodzony 20 września 1877 r. w Ustroniu na Śląsku Cieszyńskim, jest synem hutnika - rolnika, z rodziny ewangelickiej, uprawiającej od pokoleń zawody: tkaczy i rolników. Wantuła ukończył trzyklasową szkołę prywatną. Pracował w hutach Ustronia, doszedłszy do majstra hutniczego i ślusarza maszynowego. Później zaniechał pracy w hutnictwie; utrzymał się na swoim małorolnym gospodarstwie i został zamiłowanym sadownikiem. Od młodości uprawia gorliwie czytelnictwo i zbieractwo książek. Tak dopracował się własnego księgozbioru, który zawiera bogate i cenne *silesiaca*, zabytki literatury staropolskiej, drukowane i nawet rękopiśmienne. Biblioteka Jana Wantuły, ustrzeżona w Ustroniu od klęski jednej i drugiej wojny światowej, liczy dziś ponad 2.300 dzieł. Zbierając i czytając książki, Wantuła zaczął przywykać do pióra. Pisywał zrazu korespondencje z życia robotniczego w regionie, do prasy śląskiej i stołecznej. Później pociągnęły go tematy historyczne i historycznoliterackie, zaczerpnięte przede wszystkim z przeszłości Śląska. Bibliografia pism Jana Wantuły — jak sam to określa: „artykułów, rozmów, felietonów" — przekroczyła 360 pozycji: piękny plon samouka, pisarza ludowego!

Nie na próżno *Postylla* rejowska, prasowana u Macieja Wierzbięty w Krakowie w r. 1565, spoczywa w bibliotece w Ustroniu. W październiku 1948 r. Wantuła napisał *Życiorys własny* (drukowany w Przeglądzie Zachodnim, V, 1949, nr 1/2), niezwykły dokument literacki, który chciało by się włączyć do złotej serii autoportretów pisarzy, rozpoczętej niegdyś przez Mikołaja Reja... Jeśli ktokolwiek będzie prowadził dalej *Różnowierców polskich* Brücknera, Jan Wantuła otrzyma w tym dziele rozdział osobny.

Z rąk sędziwego pisarza redakcja Zeszytów Wrocławskich otrzymała wspomnienie o Julianie Ochorowiczu z lat jego pobytu w Wiśle. Tę kartę z pamiętnika Jana Wantuły oddajemy z szacunkiem do druku, w setną rocznicę urodzin autora *Psychologii i medycyny*. Kilka szczegółów, dopełniających relację autora, znajduje się w artykule ks. dra Andrzeja Wantuły, *Dr Julian Ochorowicz w Wiśle*, Zaranie Śląskie, XIII, 1937, zeszyt 3, s. 197—202.

T. M.

HISTORIA JEDNEJ PIEŚNI REWOLUCYJNEJ

Pieśni patriotyczne i rewolucyjne były i są najskuteczniejszym środkiem propagandy pewnych idei wśród społeczeństwa i narodu. Żarliwa treść wespół z melodią zniewalającą słuch, przyczyniają się do ich spopularyzowania. Żywotność zaś, nawet w tradycji ustnej, jest omal niezniszczalna, pielęgnowana z pokolenia w pokolenie. Różne zbiory wierszy patriotycznych, wydawane szczególniej licznie od chwili powstania listopadowego po dzień dzisiejszy, zawierają ogromną ilość takich właśnie utworów. Jakim powodzeniem cieszyły się owe zbiorki, o tym świadczy nie tylko liczba ich wydań oraz nakłady, lecz także przeróżna ich ilość, dziś trudna do zarejestrowania.

Pieśni te, powstałe wokół powstań, w latach niewoli, posiadają odrębne opracowania monograficzne (np. K. Kolbuszewskiego — poezji barskiej, Nowak-Dłużewskiego — powstania kościuszkowskiego, Smolarskiego i Znamirowskiej — powstania listopadowego itp.). Nawet historią poszczególnych utworów zajmowano się w obszernych studiach, jak np. I. Chrzanowskiego *Nasz hymn narodowy.*

Każda z bardziej popularnych pieśni tego typu posiada osobliwą historię, którą częstokroć można śledzić wertując zbiory pieśni wydawane w pewnych okresach wydarzeń historycznych. Są one z zasady anonimowe, z zasady także ulegają ciągłym przeróbkom i adaptacjom w zależności od potrzeby chwili. Niejednokrotnie utwór zrodzony np. w powstaniu listopadowym ulega w ciągu lat takim przeobrażeniom nawet ideowym, że niewiele w nim pozostaje z pierwowzoru, poza błąkającym się motywem wędrownym lub jakimiś cieniami refrenu. Stąd trudności w ustaleniu daty pierwowzoru. We wszystkich omal śpiewnikach, wydawanych w różnych okresach, spotykamy warianty nawet kilkakrotne tej samej pieśni.

Bo pieśń, z chwilą gdy zyskuje popularność, gdy gubi nazwisko swego autora (często celowo zakonspirowane), staje się własnością społeczeństwa, a prawo do jej przeróbki posiada każdy omal przygodny rymotwórca.

Tradycja polskiej poezji rewolucyjnej, głoszącej walkę klas prowadzącą nieuchronnie do dyktatury proletariatu, jest stosunkowo młoda. Istniała ona jednak dawniej i genetycznie łączy się z przedmarksistowską teorią walki klas, to znaczy z okresem, kiedy pojawia się już społeczeństwo klasowe wraz ze swoimi przywilejami klasowymi.

Śladów tej poezji próżno jednak szukać w obozie uciemiężonych. Żyła zapewne w tradycji ustnej, wyrażana śpiewem, przechodząc z pokolenia w pokolenie, często jako pieśń obrzędowa, dziadowska, pieśń rybałtów, goliardów wędrownych, wreszcie żaków. Z chwilą supremacji elementu szlacheckiego nad innymi klasami, urzędowa poezja, na wskroś ziemiańska, tylko w nielicznych utworach westchnie konwencjonalnie nad dolą przykutego do ziemi chłopa. Dopiero reformacja religijna, uderzająca w podwaliny państwa, Kościoła i ustroju feudalnego, zwróciła między innymi uwagę na stosunki międzyklasowe, rozwiązując je oczywiście w duchu właściwej sobie ideologii. Świadczy o tym choćby poezja ariańska. Etapem wyjściowym jest właściwie rewolucja francuska i kontakty między demokracją polską a francuską, wywierające specyficzne piętno na polskiej poezji rewolucyjnej. Lecz i wtedy, w epoce triumfów rewolucji społecznej, zwalczania despotyzmu panujących i wszechwładzy arystokracji, poezja ta posiada silne zabarwienie patriotyczne, z uwagi na sytuację polityczną, w jakiej znajdowała się Polska. Jakobińskim duchem tchną więc utwory z okresu powstania kościuszkowskiego, piętnujące nie tylko tyranię rządów, lecz i krzywdzącą niesprawiedliwość klasową, utożsamiając niewolę polityczną z niewolą socjalną. Poezja powstania listopadowego i polistopadowego akcentów tych posiada o wiele więcej. Rewolucjonizm społeczny, coraz wyraźniej zarysowany w tego rodzaju twórczości, staje się problematem równie istotnym jak problemat walki o wolność państwową.

Dziś, gdy dziewiętnastowieczne pieśni rewolucyjne przeżywają renesans, boć uzyskały po długiej walce swobodę publicznego głoszenia swych haseł, nie od rzeczy będzie przypomnieć osobliwą

historię niezwykle popularnej pieśni proletariackiej, *O cześć wam panowie magnaci.*

Autorem jej jest Gustaw Ehrenberg, poeta zapomniany doszczętnie omal przez wszystkie dawne i bieżąco wydawane śpiewniki.

Po ostatniej wojnie na temat tej pieśni napisano dwa artykuły. Ryszard Skulski zajął się nią pobieżnie, zebrawszy bez dostatecznego wykorzystania opublikowane częściowo materiały (R. Skulski, *Dźwięki minionych lat,* Zeszyty Wrocławskie, r. II, nr 3, Wrocław 1948, str. 34—40). Stanisław Pigoń dorzucił ciekawy i nieznany przyczynek w artykule pt. *Z dziejów pieśni „Gdy naród do boju...“* (Dziennik Literacki, r. III, nr 24, 12 czerwca 1949). Niezwykle cennych szczegółów archiwalnych do biografii autora tej pieśni dostarczyła także po wojnie Zofia Niesiołowska-Rothertowa *(Polski słownik biograficzny,* t. VI, 1946, s. 203—206).

Koleje życia Ehrenberga, tego płomiennego oskarżyciela szlachetczyzny, warte są przypomnienia. Urodził się w Warszawie. w roku 1818, jako naturalny syn cara Aleksandra I. Matką jego, znaną z piękności, była Helena Weronika z Dzierżanowskich Rautenstrauchowa, siostra Konstantowej Czartoryskiej, rozwiedziona z mężem. Podobno przybranymi rodzicami Gustawa, którzy go ochrzcili, zrzekając się praw do niego, był młynarz Ferdynand i jego żona Krystyna Ehrenbergowie. Przyszłego rewolucjonistę, zaciętego wroga caratu i gorącego patriotę-konspiratora, długo utrzymywał przez osoby trzecie sam car Aleksander. Początkowo— jak wspomina o tym syn poety Kazimierz — Gustaw „kształcił się w pensjonacie Chopina, ojca genialnego muzyka (raczej w tak zwanym Liceum Warszawskim S. B. Lindego, gdzie uczył Mikołaj Chopin), i z okien tego pensjonatu jako trzynastoletni chłopiec patrzył na wypadki nocy listopadowej“. O dalszych kolejach życia wspomina lakonicznie sam poeta w notatkach prowadzonych po zesłaniu na Sybir: „1 sierpnia 1833 przyjechałem do Krakowa. — 20 września 1835 wszedłem do St. Akad. — 21 marca 1836 uwięziony w Krakowie, 22 maja 1836 uwolniony. — 20 lipca 1836 przyjęty do S. L. P. — 30 sierpnia 1836 wróciłem do Warszawy.— 11 marca 1837 uwięziony. — 25 maja 1837 przeniesiony z Ratusza do Cytadeli. — 13 sierpnia 1837 uwolniony. — 13 czerwca 1838 znowu uwięziony. — 11 czerwca 1839 wywieziony na Sybir“ itd.

(St. Estreicher, *Droga na Sybir G. Ehrenberga*, Kraków 1937, s. 4).

Notatki te wymagają pewnych objaśnień i uzupełnień, szczególnie do okresu pobytu poety w Krakowie, gdzie powstała owa pieśń proletariacka. Prócz studiów w uniwersytecie krakowskim — a początkowo zapisał się Ehrenberg na medycynę, by później przerzucić się na filozofię i studiować literaturę polską u Wiszniewskiego, — zajmował się z całym zapałem młodzieńczych lat pracą konspiracyjną. (K. Sosnowski, *Poezja krakowska*, Kraków 1901, s. 46). Jako 17-letni student opublikował w krakowskim Pamiętniku Powszechnym Nauk i Umiejętności dwie rozprawy filozoficzne, oparte na dialektycznej metodzie filozofii Hegla. W pracy konspiracyjnej należał do bliżej nie znanego historykom „Stowarzyszenia Akademickiego", a od lipca 1836 — do tajnego „Stowarzyszenia Ludu Polskiego", przybrawszy pseudonim „Wiara".

Spośród młodzieży akademickiej Krakowa najgorliwiej wspierali „Stowarzyszenie": Ehrenberg, Malinowski, A. Wężyk, Podlaski, Mułkowski, Szczepanowski i inni. Ideologia „Stowarzyszenia", głosząca zasady równości, braterstwa i wolności, propagująca wszechwładztwo ludu, który jest powołany do wywalczenia niepodległości, padła na grunt żyzny. I z tej właśnie demokratycznej konspiracji krakowskiej, której patronował „Zbór Główny" z osobą czołowego poety rewolucyjnego, Seweryna Goszczyńskiego, wyrosła poezja Gustawa Ehrenberga. Jej rewolucyjność nie była zresztą zjawiskiem wyjątkowym i odosobnionym. Gronu młodych, demokratycznych poetów patronowała już sława Goszczyńskiego.

W kole najbliższych przyjaciół — poetów: Wasilewskiego, Żyglińskiego i Szukiewicza, rozprawiano nie tylko o polityce i studiach. Zagadnienia literackie, a szczególniej rola poezji w szerzeniu myśli demokratycznej i narodowej, pasjonowała najbardziej zapaleńców. Młodszy od swych przyjaciół, przewodził Ehrenberg całej tej grupie, będąc prekursorem nowej ideologii, reprezentowanej w poezjach drukowanych później na łamach Tygodnika Literackiego w Poznaniu. W utworach poświęconych Edmundowi Wasilewskiemu czy ukochanemu Franciszkowi Żyglińskiemu wzywa przyjaciół, by zerwali w swej twórczości z wybujałym egotyzmem, płaczliwością, cierpiętnictwem, miłością i marzycielstwem.

Zwraca się do Wasilewskiego:

Wieszczu, twórco, przyjacielu,
Próżnych marzeń porzuć świat!
Wierz mi, bracie, marzycielu,
Pożałujesz młodych lat.
— — — — — — — —
Wieszcz krajowi winien lutnię,
Więc dla ludu lutnia twa,
Nie rozpacznie, nie tak smutnie,
Krwawy takt niech bojom gra.
— — — — — — — —
Jam kiedyś pisał sonety
Takie czułe, że aż strach;
A w każdym wierszu: niestety!
A w końcówce każdej: ach!

A w innym, *Znowu do romantyka (Fr. Żyglińskiego)*:

Bracie w pieśniarskim zawodzie,
Werterowskich snów aniele!
Sny twe jako piasek w wodzie,
Jak zgasła iskra w popiele...

Rady przyjacielskie nie pozostały bez skutku. Tak Żygliński jak i Wasilewski dostrajają swe utwory do tonu poezji Ehrenberga.

Młody, bo niespełna 20-letni konspirator zostaje wkrótce wysłany przez „Zbór“ do Warszawy wraz z A. Wężykiem, K. Sawiczewskim i K. Podlaskim, gdzie aż do chwili uwięzienia pracuje w organizacji spiskowej „Świętokrzyżców“ (nazwa organizacji pochodzi od domu przy ul. Świętokrzyskiej, gdzie zbierali się spiskowcy. A. Kraushar: *Świętokrzyżcy*, Przegląd Historyczny, 1916).

Plon poetycki z okresu krakowskiego przedstawia się niepokaźnie, uratowany w rękopisie, zapewne dzięki przyjaciołom. Spośród przeszło 30 dochowanych utworów, dwie pieśni zyskały autorowi bezimienną popularność: *Bartlomiej Głowacki* i *Szlachta w roku 1831*. Utwory te, nim jeszcze zostały wydrukowane, krążyły w licznych odpisach po wszystkich trzech zaborach Polski. Dopiero po uwięzieniu poety w Warszawie krakowscy przyjaciele Ehrenberga pomyśleli o druku jego utworów. A ponieważ jedynym w kraju czasopismem literackim o ideologii skrajnie demokratycznej był poznański Tygodnik Literacki, wydawany przez Woy-

kowskiego, tam więc wysyłano jego utwory. W latach 1838—1844 pomieścił Tygodnik 22 wiersze Ehrenberga, walcząc z cenzurą pruską o każdy utwór. Świadczy o tym choćby ów *Bartłomiej Głowacki* („Hej! tam w karczmie za stołem...“), mocno pokiereszowany nożycami i piórem cenzora.

Najbardziej radykalny utwór Ehrenberga, *Szlachta w roku 1831* (rozpoczynający się: „Gdy naród na pole wystąpił z orężem...“), nie uniknął jednak konfiskaty, choć go Woykowski z pewnością posiadał wraz z innymi rękopisami poety (Tygodnik Literacki, t. VII, r. 1844, nr 13, s. 97 oraz t. III, r. 1840, nr 4, s. 29, w nocie redakcji).

Dopiero w roku 1848, a więc ciągle jeszcze pod nieobecność Ehrenberga, który po 20 latach (w r. 1858) wrócił do kraju, przyjaciele poety wydali anonimowo i bez jego aprobaty tomik poezji pt. *Dźwięki minionych lat.* *(Dźwięki minionych lat (1835 i 1836),* Paryż, Imprimerie de Maistrasse et Compagnie, Place Cambrai, 2, 1848, s. 68). I tu po raz pierwszy ujrzał w druku światło dzienne ów wiersz, nazywany dziś *O cześć wam panowie magnaci*, tj. *Szlachta w roku 1831.*

Tomik poezji zawiera 30 utworów, drukowanych przeważnie w Tygodniku Literackim. Tygodnik zamieścił, prócz znanych później z tomiku, jeszcze trzy inne utwory: *O jak wesoło*, *Do F. Ż.* (Tygodnik Literacki, 1842, nr 16, s. 122) oraz *Improwizacja* (Tygodnik Literacki, 1844, nr 13, s. 97). Poezje Ehrenberga wydano ponoć w Paryżu, jak głosi karta tytułowa. Estreicher w *Bibliografii* twierdzi jednak, że wydane były w Krakowie, w drukarni „Pod Sową“. Przypuszczenie to jest całkiem słuszne, poparte kilkoma innymi przykładami. Przecież w Krakowie wydała w rok później swoje poezje zdecydowana demokratka, Anna Libera, sygnując dla zmylenia czujności cenzora: Paryż. W roku 1848 krążyły także po wszystkich trzech zaborach liczne ulotki głoszące w wariantach tekstu zachętę do czynu zbrojnego *(Co słychać na świecie!)*, a wydane niby to w drukarni L. Martinet, przy ul. Jacob 30. Z krakowskich przyjaciół poety w roku wiosny ludów żył jeszcze Aleksander Szukiewicz, ruchliwy redaktor Jutrzenki i dogorywający Franciszek Żygliński. Oni więc mogli zająć się spuścizną zesłanego na wygnanie poety. Tym bardziej, że anonimowy wydawca Dźwięków poświęca w przedmowie tomik ów „przyjaciołom wieszcza“, do których

grona sam się zalicza. Syn Ehrenberga we wspomnieniach o ojcu sądzi jednak, że zbiorek został wydany na emigracji.

Przypuszczalnym miejscem wydania mógł być także Poznań, tam bowiem, u Żupańskiego znanego księgarza i wydawcy, zbiorek przeleżał na składzie przeszło 30 lat, zanim dostał się do handlu. Jakimi drogami uskuteczniono przypuszczalne wydanie w Poznaniu, tej sprawy nie da się wyświetlić. Żupańskiego nie można posądzać o tak ryzykowne przedsięwzięcie w chwili wzmożenia czujności policji pruskiej; jako wydawca bywał zwykle ostrożny, choć jako księgarz miewał na składzie różne emigracyjne, „niecenzuralne" w pojęciu władz pruskich dzieła, za które przychodziło mu się nieraz wypłacać grzywną, a częściej jeszcze gęsto tłumaczyć. Jak zobaczymy później, Żupański wydał anonimowo w roku 1873 dramat Leonarda Sowińskiego, mieszczący w akcie pierwszym ową pieśń, *Gdy naród na pole*... Za wydaniem poezji Ehrenberga w Poznaniu przemawiałaby także ta okoliczność, że redaktor Tygodnika Literackiego, Antoni Woykowski, posiadał z pewnością sporo jego utworów powstałych w okresie krakowskim. Świadczy o tym nota redakcji, umieszczona przy odcinku powieści Ehrenberga, pt. *Bądźcie prostodusznymi jako gołębice a chytrymi jako węże*, drukowanym w roku 1840 na łamach Tygodnika (nr 4, s. 29). Nota jest następująca:

> Powieść ta jest pierwszą z powieści napisanych przez tego utalentowanego, szlachetnego, a dziś tak nieszczęśliwego młodzieńca, którego poezje umieściliśmy w pierwszym tomie pisma naszego. Redakcja ma zamiar zatrudnić się wydaniem pism G. Ehrenberga, w celu rozpowszechnienia ich; uprasza przeto wszystkich, posiadających takowe w rękopiśmie, o ich łaskawe nadesłanie.

Nota widocznie nie przebrzmiała bez echa, bo omal w rocznicę wywiezienia Ehrenberga na Sybir, redakcja *Tygodnika* komunikuje pośród swoich *Doniesień literackich* (nr. 26, z dn. 29 czerwca 1840 roku): „W tych dniach rozpocznie się druk poezji Gustawa Ehrenberga; wyjdą w przyszłym miesiącu". Ze względów cenzuralnych do druku wówczas nie doszło. W następnym roczniku Tygodnika (1841) redakcja zamieściła aż 7 utworów poety, przesłanych zapewne przez przyjaciół krakowskich. Czy i przez kogo anonimowe wydanie zostało zrealizowane w Poznaniu, trudno dziś dociec.

Tej dziwnej i niecodziennej historii nie da się, niestety, wyświetlić nawet przez żmudne a zawodne porównywanie czcionek dru-

karskich i szaty graficznej. Jedynie jakieś nowe, nie odkryte dotąd źródła przecięłyby wątpliwości.

Tomik ukazał się w najodpowiedniejszej chwili, bo w przededniu polskiej rewolucji 1848 roku, która miała spełnić nadzieje działaczy demokratycznych. Mimo tej zbliżającej się i przeczuwanej powszechnie wiosny narodów, wydawca — autor przedmowy pisanej w styczniu tegoż roku — tchnąc żalem po stracie przyjaciela, rezygnuje, jakby po zawodzie czy po rozczarowaniu, z ideologii rewolucyjnej, reprezentowanej w tomiku Ehrenberga, uważając ją za coś przeszłego, bezpowrotnego, o czym nie można wydać zdecydowanego sądu. Może przyczyniły się do tego wypadki 1846 roku w Galicji, może śmierć tragiczna różnych Edwardów Dembowskich.

> Póki chodził między nami — pisze wydawca poezji — kochaliśmy go i miłość ta co dzień wzrastała; bo ileż to doznawaliśmy słodyczy i przyjemności w jego towarzystwie, a jak chciwie i z jaką rozkoszą słuchało się jego pienia, które i zmysł słuchu głaszcze, i uczucie błogością napełnia, i myśl oprowadza po nieskończoności przestworze!
>
> Od dziesięciu lat zstąpił pod ziemię... gęśl zamilkła; i czy się kiedy ozwie, Bóg tylko wie! Dla nas tedy pociechą po stracie serdecznego druha, prócz nadziei milszej przyszłości, jedynie te dźwięki, ale dźwięki, w których się cały ówczesny duch narodu dobitnie wyraża. Wtedy w istocie tak się czuło i tak się myślało. Źle czy dobrze, mniejsza o to teraz, bo o tym tylko późni potomkowie nasi sprawiedliwie będą mogli wyrokować; dość, że on tylko to po swojemu wypowiadał, co wnętrze narodu w sobie mieściło, a zatem dźwięki te są listkiem z księgi dziejów życia rodzinnego.

Zanim jednak wiersz *Szlachta w roku 1831* ukazał się w drukowanym zbiorku, był on w odpisach szeroko kolportowany, jako utwór anonimowy, w zaborze austriackim, rosyjskim, aż po koła studentów uniwersytetu w Kijowie, w zaborze pruskim, a z pewnością i na emigracji, gdzie docierał poprzez emisariuszy lub choćby przez wydawców P s z o n k i (Zienkowicz, Goszczyński, Siemieński, Mierosławski), współpracujących z „Stowarzyszeniem Ludu Polskiego". Na łamach tejże bowiem P s z o n k i ukazał się (antydatowany, jeśli chodzi o jego powstanie) pierwszy wiersz syberyjski Ehrenberga, *Podróż na Syberię* (P s z o n k a, nr 5 z r. 1839; wiersz ten został dołączony do tomiku Ehrenberga, z nielicznymi zmianami w tekście).

Najwcześniejszy, nie notowany i nie znany dotąd odpis rewolucyjnej pieśni Ehrenberga znajduje się w Państwowym Archiwum w Poznaniu, pośród akt Naczelnego Prezydium Policji (Ober-

praesid. IX. C. a. 5). Odpis nie podawał oczywiście autora utworu. Pochodzi on z listopada 1847 roku, to znaczy zanim został wydrukowany w zbiorku.

W jaki sposób dostał się do rąk policji i kto go kolportował, o tym dowiadujemy się z raportów landrata średzkiego, Schmidta, komisarza obwodowego Stephany'ego oraz z protokółu oskarżonego Józefa Zglińskiego. Józef Zgliński, służący w dobrach Mielżyńskich w Miłosławiu, a później przez dwa lata w Iwnie, gdzie został zwolniony ze służby i najmowany tylko jako wyrobnik rolny, zeznał dnia 2 listopada 1847 roku, że wracając z kościoła z Siedlec do Iwna, spotkał na drodze nieznajomego podróżnego (emisariusza), który wręczył mu dwie książki: *Pismo Towarzystwa Demokratycznego Polskiego cz. II* (wyd. w druk. Bourgogne et Martinet, 1840, s. 500) oraz *Boże słowa do ludu polskiego* (W. Heltmana i L. Zienkowicza, Paryż 1847).

Jak wiemy skądinąd, obie książki, a pierwsza jeszcze przed rokiem 1846, były obficie kolportowane w Poznańskiem, znajdując tam powszechne uznanie. Kolportażem zajmował się najczynniej księgarz Stefański.

Komisarz obwodowy policji przychwycił te książki u Zglińskiego, który szedł właśnie na jarmark do Środy. Oczywiście w protokóle oskarżony zeznaje, że książki chciał oddać landratowi średzkiemu, jako książki o treści zakazanej. Należy zaznaczyć, że Józef Zgliński — jak to wynika z protokółu — umiał czytać i pisać. (Nota bene, *Boże słowa do ludu polskiego* w chwili konfiskaty były jeszcze nie rozcięte!). Landrat zaś donosi naczelnemu prezesowi Beurmannowi, że Zgliński umówił spotkanie z nieznajomym (emisariuszem) na targu we Wrześni i tam jest gotów go rozpoznać i wskazać policji. W ten sposób naiwny landrat spodziewa się przychwycić owego emisariusza, a Zglińskiego wynagrodzić łapówką. Do spotkania oczywiście nie doszło. U Zglińskiego w dniu 8 listopada tego roku zarządzono rewizję. W wyniku tej rewizji, przeprowadzonej przez Stephany'ego, znaleziono właśnie ową „demagogiczną" (jak ją określa landrat) pieśń Ehrenberga. Utwór przepisany jest ręcznie na dwóch kartkach papieru formatu listowego, lecz nie ręką oskarżonego; papier posiada znaki kilkakrotnego składania. Przed komisarzem policji Zgliński tłumaczy się, że utwór był włożony do owych zakazanych książek, lecz wypadłszy, zaplątał się w jego rachunki i dlatego zapomniał go oddać wraz z książkami. Komisarz powątpiewając w praw-

dziwość zeznań Zglińskiego dołącza do swego raportu oryginalny utwór, który jego zdaniem może przyczynić się do wykrycia rewolucyjnego źródła kolportażu. O dalszych kolejach tej sprawy milczą archiwalia.

Rękopis wiersza pisany jest ręką wprawną, lecz nie pozbawiony błędów i naleciałości gwarowych. Dołączono do niego tłumaczenie w języku niemieckim. Ze względu na tak cenną i najwcześniej zanotowaną wersję tego utworu, przytaczam go w całości, z zachowaniem oryginalnej pisowni:

1

Kiedy narod wpole, wyruszył z Orężym,
Panowie na Sejmach radzili!
Kiedy narod krzyczał, z(g)inmy lub zwyciężym.
panowie oczynszach, prawili!

Oj biada wam biada Magnaty
zanaszę niewoli kajdany!
Oybiada wam biada psubraty.
Zakraj krwią ludu zbryzgany

2

Wszak waszym był synem ow nieczny Dyktator
który przed wrogiem, wzbudzieł obawę —
i Wodz naczelny pobozny konktatór
zdrajca co sprzedał warszawę —

Oj biada; iakwyzej

Kiedy pod Stoczkiem armat zdobywała wiara
Czarnemi od pługa rękami
Panowie wstolicy palili cygara
bawili się winnem kartami

Oj biada;

Chłopek polski nie zna widyńskich traktatów
nieda się ułudzić cherbami
lecz bije wroga i wiesza Magnatów
i potrafi się mścić Stryczkami

Oj biada

Radzieli prawieli, wswojej nieczny głowie
Knowali Sejmy traktaty
Oj biada wam biada wypolscy Panowie
Oj biada wam będzie psubraty!

Oj biada wam biada

6

Akiedy godzina wybije powstania
lud polski Slachcie, ucztę zgotuje
muzykę piekielną zaprosi do grania
niech wtedy polska Slachta tancuje
Oj biada

7

Wten czasz możecie Panowie Magnaci
wyknować sejmy traktaty
Morzecie zszubinicy mądrzy dyplomaci
(na weto) sejmy rozrywać
Oj biada wam biada magn.
zanaszę niedoli kajdany
Oj biada wam biada psubraty
Zakraj krwią ludu zbryzgany

Utwór Ehrenberga, wydrukowany w *Dźwiękach* (przedrukowali go obecnie wiernie R. Skulski w cytowanym wyżej artykule oraz S. Kawyn, *Polska myśl demokratyczna w poezji.* Warszawa 1949, s. 65—67), różni się znacznie od archiwalnego zabytku. Mimo wariantów i zniekształcenia tekstu w rękopisie anonimowego kopisty, rzuca się od razu wyraźna różnica między tymi dwoma wersjami. Wiersz drukowany nie wygląda na to, aby był przeznaczony do śpiewu (choć i taka ewentualność istnieje). Wiersz z archiwum posiada powtarzający się po każdej zwrotce refren, który świadczy, że utwór Ehrenberga już w roku 1847 był pieśnią. Próbujmy teraz zestawić obie wersje: utwór drukowany i utwór archiwalny. Wiersz drukowany zawiera 14 zwrotek czterowierszowych. (Właściwie jednak posiada on 7 zwrotek ośmiowierszowych, dwudzielnych. Ponieważ później zwrotki ośmiowierszowe zostały porozbijane na zwrotki czterowierszowe, teoretycznie przyjmujemy, że istniało ich 14. Ułatwi to nam orientację w badaniu przemian utworu). Każda z 14 zwrotek wiersza drukowanego posiada następującą budowę: W obrębie zwrotki rymy się przeplatają a—b, a—b; wiersze zaś przeplatają się regularnie na zmianę 12- i 9-zgłoskowcami. W zwrotce dziewiątej, wiersz czwarty jest wyjątkowo 8-zgłoskowy. Utwór archiwalny posiada 7 zwrotek prócz refrenu. Rymy występują tak samo. Ilość zgłosek w wierszach nie jest jednak równomierna i nie występuje regularnie. W zwrotkach pierwszej i siódmej utworu archiwalnego została ona zachowana. W innych zwrotkach jest różna, raczej

przypadkowa. Refren, którego drukowany utwór nie posiada, składa się z trzech wierszy 9-zgłoskowych i z ostatniego 8-zgłoskowego. Zestawiając ten refren z wersją obecnie drukowaną, zauważymy w niej także zmiany: pierwszy, drugi i czwarty wiersz refrenu jest 9-zgłoskowy, trzeci zaś posiada 12 zgłosek. Doprowadza to do wniosku, że refren (a może i cały utwór) archiwalny śpiewano wówczas inaczej, niż refren w utworze, o którym wspomina Pigoń (był on śpiewany w latach 1848—1862), a który zachował się w nie zmienionym brzmieniu, poprzez zanotowane wersje z 1863 roku i późniejsze, aż do dnia dzisiejszego. Kto był autorem melodii — nie wiadomo. Już w dawnych śpiewnikach dodawano pod tytułem pieśni: „na melodię popularną". W każdym razie melodia musiała być wcześniejsza niż tekst i do niej to wiersz Ehrenberga dopasowano, stworzywszy osobny refren i zmieniwszy tekst w jego budowie rytmicznej. Melodia ta, jak przypuszcza Pigoń, musiała być już skądinąd rozpowszechniona. Może pochodzi z jakiej partii operowej? Rozwiązanie tej sprawy należy jednak do kompetencji muzykologów.

W utworze archiwalnym opuszczono pewne akcenty rewolucyjne. W zwrotce czwartej rękopisu słowo „Moskale" zastąpiono wyrazem „wróg", a zdanie: „Nie wierzą w układy z carami..." zamieniono na: „nie da się łudzić herbami..." W zwrotce trzeciej rękopisu nie ma mowy o braciach zza Buga. Podobnie pominięto tu zupełnie zwrotki drugą, trzecią i czwartą drukowanego utworu. Świadczy to o tym, że utwór mógł być przeznaczony do kolportażu w zaborze pruskim, choć w roku 1848 hasło walki z Rosją było w Wielkopolsce bardzo popularne. Utwór archiwalny posiada więc prócz refrenu siedem zwrotek, które w podanej tu kolejności odpowiadają mniej więcej zwrotkom drukowanym: pierwszej, siódmej, piątej, ósmej, szóstej, dziesiątej, jedenastej. Zwrotki: dwunasta, trzynasta i czternasta, przeciwstawiające magnaterii, starej nierządnicy, prosty i szczery lud, zostały tak w rękopisie archiwalnym jak i w innych późniejszych wersjach pominięte. Zwrotka dziewiąta utworu drukowanego w *Dźwiękach*, tu pominięta, znalazła się jednak w przedrukach z r. 1863. W obrębie poszczególnych zwrotek nastąpiły, jak widać, przesunięcia w kolejności i opuszczenia. Oczywiście refren rękopisu posiada akcenty rewolucyjne, skierowane wyłącznie przeciwko szlachcie, z pominięciem duchowieństwa. Nieudolność przygodnego kopisty zwichnęła tak-

że regularność wymiaru metrycznego wierszy (prócz refrenu), a w zwrotce siódmej pominęła w wierszach drugim i czwartym rymy.

O tym, że już w roku 1848 i 1849 utwór Ehrenberga był znaną powszechnie pieśnią, śpiewaną nie tylko w Wielkopolsce i na Pomorzu, ale i na Mazurach, świadczy niezwykła w charakterze trawestacja tej pieśni, dokonana przez Antoniego Gąsiorowskiego. (Informację o tym utworze zawdzięczam uprzejmości Wł. Chojnackiego).

Antoni Gąsiorowski, drukarz, wydawca i redaktor, który w swej działalności wydawniczej po roku 1850 szerzył propagandę prusofilską, wrogo nastawioną przeciwko polskości tych ziem, wydał w Jańsborku (Piszu) w r. 1854 *Wybór 20 pieśni prusko-patriotycznych dla żołnierzy i szkół narodowych...* Wśród utworów zawartych w tym zbiorze, przeważnie zresztą nieudolnie tłumaczonych z niemieckiego, jako piętnastą zamieścił strawestowaną pieśń Ehrenberga pt. *Generał Wrangel w Berlinie 1849* („nach eigener Melodie"). Oto fragment tego szczególnego tekstu, podany za artykułem J. J. Ossowskiego, *Przyczynek do literatury mazurskiej*. Wędrowiec, s. IV, t. II, nr 35, Warszawa 1882, s. 138 (do wspomnianego, niezwykle rzadkiego zbiorku nie udało mi się dotrzeć):

Gdy Wrangel do boju wystąpił z orężem,
Półmędrki na sejmach radzili,
Gdy Wrangel zawołał: „Umrzem lub zwyciężym!"
Ci o wolnościach marzyli.
Bodaj was wsze demokraty!
Skazane na wieczne kajdany,
Z was były okropne strachy,
Przez was kraj krwią braci zbryzgany *(sic!)*.

Z treści fragmentu wynika, że Gąsiorowski potępiał niemiecki ruch wolnościowy z roku 1848, potępiał sejm pruski, występując w obronie praw króla i apoteozując gen. Wrangla, feldmarszałka pruskiego, który pod bagnetami rozpędził kluby i przyczynił się do zamknięcia sali sejmowej. W dziejach tej pieśni rewolucyjnej nie ma chyba podobnej trawestacji, która by w tak niesmaczny sposób parodiowała ideologię utworu. Nie to zresztą ważne, co owa specyficznie pruska trawestacja reprezentuje ideologicznie. Ważnym jest dla nas fakt, że utwór Ehrenberga musiał być bardzo popularny w latach po 1848, że musiano go śpiewać powszechnie nie tylko

w sferach inteligencji, ale i pośród chłopów mazurskich. Tendencyjna trawestacja, wymierzona przeciwko walczącym demokratom, jest dowodem wybitnego oddziaływania pieśni rewolucyjnej Ehrenberga na ówczesne pokolenie. Możemy więc stwierdzić, że z górą sto lat temu pieśń ta walczyła o prawa klas uciśnionych i była uważana w obozach konserwatywnych za najbardziej szkodliwy utwór propagandowy o zasięgu ogólnopolskim.

Jak przekonamy się później, utwór Ehrenberga ulegał coraz większym przeobrażeniom ideologicznym i wersyfikacyjnym. Nie posiadając autografu tej pieśni czy wiersza, który w pojęciu autora nie był może nigdy pieśnią, trudno dziś stwierdzić, który z tych licznych tekstów jest najbardziej zbliżony do autografu poety. Najpewniej jednak ten najobszerniejszy, pomieszczony w zbiorku *Dźwięki minionych lat*, bo — jak wskazuje przedmowa — posiadał go ktoś bliski Ehrenbergowi, a więc przyjaciel krakowski, opiekujący się troskliwie spuścizną zesłanego poety. A ponieważ anonimowy tomik, fikcyjnie wydany w Paryżu, nie podlegał cenzurze ani krakowskiej, ani poznańskiej, wydawca nie potrzebował łagodzić czy retuszować ognistych haseł rewolucyjnych. Syn Ehrenberga wątpi jednak w poprawność utworu zamieszczonego w *Dźwiękach*, bo — jak wspomina — „rzecz wydana była z druku na emigracji, w 10 lat po wywiezieniu poety na Sybir, także tylko z odpisów, krążących w rękach emigrantów".

Prócz najwcześniejszego odpisu pieśni Ehrenberga, który to odpis znajduje się w archiwum poznańskim, Stanisław Pigoń we wspomnianym na wstępie artykule wskazał na drugi z kolei wariant, zamieszczony w dramacie Leonarda Sowińskiego *Na Ukrainie* (Poznań 1873). Dramat ukazał się bezimiennie u J. K. Żupańskiego w Poznaniu, drukowany zaś był we Wrocławiu. Tak więc wydawca Żupański po raz drugi związany jest z pieśnią Ehrenberga. Chociaż dramat wydano dopiero w ćwierć wieku po *Dźwiękach*, jednak zamieszczona tu pieśń Ehrenberga, jak świadczy o tym notatka Sowińskiego, pochodzi z lat jego studiów w uniwersytecie kijowskim. Sowiński, umieściwszy ją bowiem w tekście dramatu (akt I, obraz 1, s. 39—40), podał u dołu notatkę wyjaśniającą: „Z pieśni, najczęściej śpiewywanej w kółkach uniwersyteckich pomiędzy 1848 i 1862". Autora pieśni nie znał oczywiście i podaje ją jako anonimową. Sowiński — jak pisze Pigoń — studiował w uniwersytecie kijowskim i był „żelaznym akademikiem" właśnie w latach 1847

—1857. Przez cały ten czas brał żywy udział w spiskowej pracy politycznej i społecznej, i scenę dramatu (zebranie konspiracyjne studentów kijowskich wraz z dyskusją ideologiczną) skonstruował niewątpliwie z elementów autentycznych. Pieśń tę (którą w toku zebrania, po spełnieniu pucharów, odśpiewali akademicy kijowscy) niechybnie sam śpiewał na zebraniach studenckich. W świadectwie jego mamy zatem wskazówkę chronologiczną jak najpewniejszą. Dowodzi ona, że pieśń *Gdy naród do boju...* w dzisiejszym swoim kształcie, a zatem niechybnie śpiewana na tę samą melodię, popularna była w kołach akademickiej młodzieży rewolucyjnej już w okresie wiosny ludów.

Sowiński jako student znany był ze swych zdecydowanych przekonań proludowych, a potępiając szlachetczyznę i stosunki pańszczyźniane w obszarniczych majątkach kresowych, umiał oddziaływać na swoich kolegów uniwersyteckich „płomienną wymową i wstrętem do półśrodków" (por. Wł. B r y d a, wstęp do *Wyboru poezji* L. S o w i ń s k i e g o, B i b l i o t e k a N a r o d o w a, nr 45).

Jak zatem wygląda wersja pieśni Ehrenberga, zapisana w pamięci Sowińskiego, w porównaniu z najwcześniejszą, zawartą w rękopisie archiwalnym? Utwór zanotowany przez Sowińskiego liczy 3 zwrotki prócz refrenu. Jak słusznie przypuszcza Pigoń, „mniemać wolno, że piosnki nie dośpiewano do końca", że miała ona może jeszcze dalsze zwrotki. Zwrotki u Sowińskiego odpowiadają z małymi zmianami pierwszej, drugiej i trzeciej zwrotce utworu archiwalnego w podanej kolejności, a więc mają ten sam stosunek do wersji drukowanej w *Dźwiękach*, co utwór archiwalny. A co ważniejsze, refren zanotowany przez Sowińskiego jest dwojaki: po zwrotkach pierwszej i drugiej powtarza się on w postaci takiej, jakiej nie miał jeszcze w powstaniu styczniowym:

O cześć wam! panowie, magnaci,
Za naszę niewolę, kajdany!
O cześć wam hrabiowie, książęta, p r a ł a c i,
Za kraj nasz, krwią bratnią zbryzgany!

Zmiana polega na tym tylko, że wystąpił w nim ów pierwiastek antyklerykalny. Należy zaznaczyć, że akcja dramatu Sowińskiego dzieje się przed i podczas powstania styczniowego. Ta postać refrenu dochowała się w nie zmienionej wersji do dnia dzisiejszego.

Po trzeciej zaś zwrotce u Sowińskiego następuje inny, zmieniony nieco refren:

> O biada wam, biada, panowie.
> Za naszę niewolę, kajdany!
> O biada wam, biada, książęta hrabiowie,
> Za kraj nasz, krwią bratnią zbryzgany!

Jak więc od razu spostrzeżemy, zbliżony on jest do refrenu powtarzającego się w utworze archiwalnym. Podobieństwo to jest natury emocjonalnej: tu groźba wyraźna i bezpośrednia, tam pośrednia, w szyderczej apoteozie, sarkazmie i ironii.

Powróćmy teraz do wiersza drukowanego w *Dźwiękach* i zajmijmy się losem tego cennego druczku.

Utwór Ehrenberga powstał najpewniej w latach konspiracji krakowskiej, między rokiem 1835 i 1836. Ideologicznie i chronologicznie nie należy on do poezji powstania listopadowego. Nawiązując jedynie do wypadków listopadowych, do owego sejmu, na którym konserwatywna szlachta nie chciała dopuścić do ustawy o uwłaszczeniu włościan, nawiązując do zdrady, jakiej wobec walczących chłopów dopuścili się przywódcy powstania i szlachta, autor potępia magnaterię, przyrównując ją do starej nierządnicy, potępia cały zmurszały świat szlachetczyzny, grożąc mu w imię proletariatu krwawą zemstą, a przeciwstawiając zdrowy moralnie, szczery i patriotyczny lud. Zdaniem Ehrenberga, ten lud właśnie, przekląwszy przeszłość szlachecką, walczyć będzie o jej zagładę. A więc walkę klasową wysuwa tu autor jako naczelne hasło; bez realizacji tego hasła nie ma mowy o odzyskaniu niepodległości państwowej. Na powodzenie powstania można liczyć dopiero wtedy, gdy „lud" wystąpi nie tylko przeciw państwu zaborczemu, ale przede wszystkim przeciwko wewnętrznemu wrogowi — szlachcie. Szlachta i magnateria, zdaniem autora, ponoszą winę za losy powstania; zarzuca się im zdradę ludu, stronienie od walki, wyczekiwanie, radzenie, zwlekanie, brak decyzji, wreszcie paktowanie z wrogiem. Te motywy nader licznie reprezentowane są w liryce powstania listopadowego i polistopadowej, choć nigdzie nie przybrały tak rewolucyjnej formy.

Problematyka utworu wywodzi się oczywiście z ideologii, jaką wyznawała akademicka młodzież Krakowa, zgrupowana wokół „Stowarzyszenia Ludu Polskiego". Patronowało jej hasło „zemsty

ludu", hasło pojawiające się już wcześniej w wielkiej poezji romantycznej oraz w odezwach i manifestach towarzystw demokratycznych. Ehrenberg, jako jeden z najgorliwszych działaczy demokratycznych, znał i propagował owe manifesty, zrodzone na emigracji. Już po wyjeździe z Krakowa do Warszawy, jak wspomina Z. Niesiołowska - Rothertowa, „aby wpoić w spiskowców zasady demokratyczne, omawiał Ehrenberg i dostarczał do czytania książki i pisma emigracyjne: *Manifest Towarzystwa Demokratycznego, Manifest Gromady Humań (?) i Grudziądz, Słowa wieszcze* ks. Lamennais, *Katechizm polityczny* Janowskiego, dzieło o rewolucji francuskiej Tocqueville'a i inne".

Manifest Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, którego redaktorem był głównie Wiktor Heltman, zorientował Ehrenberga w ocenie faktów powstania listopadowego. Przyczyny upadku ruchu zbrojnego, dyskutowane w kołach demokratycznych w kraju i za granicą, dały impuls do napisania omawianego utworu. Dla zrozumienia w wierszu Ehrenberga genezy tej oceny, przypomnijmy ją w relacji *Manifestu Towarzystwa Demokratycznego Polskiego:*

> Główny powód zmarnotrawienia tylu wysileń leży całkiem w zatamowaniu i nadaniu wstecznego kierunku ruchowi, który był uroczystym objawieniem narodowego ducha, pojmującego wielkie w ludzkości posłannictwo swoje. Dziedzice przesądów i wyobraziciele panującego niegdyś stanu w pierwszej zaraz chwili postrzegli, iż przywłaszczenia ich podkopane, wywrócone być muszą, jeśli pierwotny kierunek rewolucji zwichnięty nie będzie. Chytrze przeto ująwszy wodze rządu, w prostą kampanię militarną zmienili ruch rewolucyjny: a zamiast poruszyć masy i całą siłą narodu uderzyć, woleli rzucić się w objęcia obłudnych gabinetów, u samych spółmorderców Polski pomocy żebrać, z wrogiem nawet w układy wchodzić; woleli sprawę ojczystą zabić, jak rozstać się z przywłaszczeniami swoimi. Tak niecnym i kontrrewolucyjnym postępowaniem osłabili w narodzie wiarę we własne jego siły, ostudzili zapał, zniechęcili odwagę. Polska raz jeszcze zstępując do grobu, widziała we własnych synach i obrońców, i katów swoich; raz jeszcze nie prostą przemocą hord najezdniczych, ale egoizmem uprzywilejowanych zamordowaną została.
>
> Tymczasem pierwotne drgnienia ludu, na okrzyk rewolucji listopadowej, najpomyślniejszą przyszłość zapowiadały. Niewstrzymany ruch przyniósłby był nieuchronne następstwa swoje: powszechne socjalne usamowolnienie, zapalenie prawdziwie narodowej wojny, niewątpliwe zwycięstwo ojczystej sprawy.

Jakże jednak daleko w skrajnych swych hasłach rewolucyjnych utwór Ehrenberga wyprzedza i odbiega od *Manifestu demokra-*

tycznego. Manifest, który zyskał pochwałę Marksa i Hercena, głosi wszechwładztwo ludu, zrealizowane na drodze wolności i miłości między ludźmi, a ostatecznie dopiero przestrzega przed krwawą rewolucją:

> Oświadczamy na koniec, iż daleką jest od nas chęć mordów i pożogi własnego kraju... Gdyby jednak konieczna zmiana porządku społecznego i za nią idąca niepodległość bez gwałtownych wstrząśnień obejść się nie mogły; gdyby lud musiał być surowym sędzią przeszłości, mścicielem wyrządzonej sobie krzywdy i wykonawcą niecofnionych wyroków czasu; my dla garstki uprzywilejowanych nie poświęcim szczęścia dwudziestu milionów, a przelana krew bratnia spadnie tylko na głowy tych, co w zapamiętaniu własny egoizm nad wspólne dobro i wyjarzmienie ojczyzny przeniosą (W. Heltman, *Demokracja polska na emigracji*, Lipsk 1866, s. 12—13).

Utwór Ehrenberga w tendencji rewolucyjnej jest bezwzględniejszy nawet od *Manifestu Gromady Grudziądz*. Rozwiązanie całego zagadnienia walki klasowej widzi poeta wyłącznie w rewolucji krwawej. Nie będzie w niej mowy o przebaczeniu, pojednaniu, o litości, pokucie, skrusze czy o kompromisach. Krzywdy wiekowe musi wynagrodzić krwawa zemsta.

Ten właśnie bezkompromisowy stosunek do zagadnienia walki klasowej przyczynił się między innymi do wielkiej popularności i żywotności utworu Ehrenberga. Śpiewano go z zapałem i w równym stopniu zaciekle tępiono w obozach przeciwnych.

Artystycznie, młodzieńczy utwór nie jest arcydziełem. Lecz nie tylko ideologia zdecydowała o jego nieprzerwanej żywotności. Mimo licznych zdezaktualizowanych i dziś niezrozumiałych dla przeciętnego czytelnika motywów, odnoszących się do powstania listopadowego (w wersji współczesnej zostały one omal wyeliminowane przez opuszczenie odpowiednich zwrotek), posiada on żywioł czynu rewolucyjnego, jest jak młodość wybuchowy, jak *Marsylianka* żarliwy, do czego w dużym stopniu przyczyniła się porywająca melodia.

O dalszych losach tomiku poezji Ehrenberga, w którym mieści się omawiany utwór, dowiadujemy się z rewelacyjnych wspomnień jego syna, Kazimierza:

> Zbiorek ten... trzymany był na składzie u Żupańskiego w Poznaniu przeszło lat trzydzieści. Wydobyła go dla handlu księgarskiego dopiero krakowska filia tej firmy bez pozwolenia autora około roku 1880. Mniej więcej w tym samym czasie, podczas pierwszych manifestacji robotniczych w Krakowie, Czas krakowski doniósł, zresztą niezgodnie z prawdą, że ma-

nifestanci pieśnią *Gdy naród na pole*... mieli jakoby przygłuszyć pieśń *Jeszcze Polska nie zginęła*. Wiadomość, podana w tej formie, rozżaliła głęboko Gustawa Ehrenberga, który, ponownie internowany przez Moskali w latach powstania, przeżywał lata starości z dala od zgiełku politycznego w Krakowie. Wpłynął tedy energicznie na firmę Żupańskiego, aby egzemplarze *Dźwięków* wycofała z obiegu księgarskiego. Sam poeta dopilnował ich niszczenia.

Żupański jednak, chcąc pewnie uniknąć strat materialnych, przyjął propozycję autora — jak opowiada w innej wersji Stanisław Estreicher — i na jego żądanie z pozostałych egzemplarzy wyciął pięć ostatnich kart. Tak okaleczały tomik puścił w handel. Na tych pięciu ostatnich kartkach, od s. 59 do 68, były następujące wiersze: *Szlachta w roku 1831*, *Szubienica Zawiszy*, *Podróż na Syberię* i spis treści. Jak informuje Estreicher, takich egzemplarzy z wyciętymi kartkami było sporo w sprzedaży. Tomiki kompletne, a więc z rewolucyjnym utworem, omawianym tutaj, należały już wówczas do niezwykle rzadkich i cennych cymeliów. Kazimierz Ehrenberg wspomina, że widział taki egzemplarz w bibliotece Jana Lorentowicza, autora pożytecznej książki o *Polskiej pieśni niepodległej*. Inny egzemplarz, ze zbiorów biblioteki Mielżyńskich w Miłosławiu, dochował się w Bibliotece Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Trzeci, jak notuje R. Skulski, posiada Biblioteka Jagiellońska. Także Kawyn w świeżo wydanej antologii posługiwał się jakimś jednym z ocalałych tomików. Kupując w zeszłym roku partię książek w jednej z najzasobniejszych antykwarni krakowskich, byłem świadkiem sprzedaży bezcennego obecnie druczku.

Mimo tej kastracji, przeprowadzonej przez samego autora wespół z firmą Żupańskiego, wiersz o *Szlachcie* posiadał już tyle odpisów i liczył tyle przedruków, że stał się popularną pieśnią walczącego proletariatu. Śpiewano go powszechnie w powstaniu z 1863 roku, jak świadczą o tym drukowane zbiory pieśni narodowych i patriotycznych.

Franciszek Barański we wznawianym kilkakrotnie zbiorze pieśni podaje dwukrotnie utwór Ehrenberga, jednak bez wymienienia autora. Oba warianty różnie są nazwane: pierwszy — *Marsz po 1831 roku*, drugi — *O cześć wam panowie — pieśń śpiewana w czasie powstania w r. 1863*. Pierwszy wariant utworu Ehrenberga, mylnie nazwany przez wydawcę *Marsz po 1831 roku*, po-

siada tylko pięć zwrotek z dawnych czternastu, drukowanych w *Dźwiękach* (zwrotki: pierwszą, piątą, siódmą, dziesiątą i ósmą w podanej tu kolejności, z wariantami w obrębie poszczególnych zwrotek), oraz powtarzający się refren: „O cześć wam panowie magnaci“, rozwinięty z dwuwiersza w pełną zwrotkę. Refren ten skierowany jest nie tylko przeciw arystokracji, lecz także przeciw duchowieństwu. W brzmieniu, podanym przez Barańskiego, dochował się omal bez zmian do obecnych czasów. Druga wersja z roku 1863 posiada także pięć zwrotek, prócz identycznie powtarzającego się refrenu, który zamiast słowa „prałaci“ ma wyraz „psubraci“. Antyklerykalizm nie był jeszcze wówczas tak rozpowszechniony w sferach rewolucyjnych. Tych pięć zwrotek, to z tomiku *Dźwięków* zaczerpnięte w podanej kolejności następujące strofy: pierwsza, piąta, dziewiąta, ósma i jedenasta, z licznymi wariantami.

Później już śpiewano tę pieśń na tajnych zebraniach socjalistycznych, podczas pierwszych manifestacji robotniczych w Krakowie, Warszawie i Łodzi, a także w celach więziennych. Przeżyła ona autora (zmarłego w r. 1895), który wyparł się swego młodzieńczego hymnu, i jako anonimowy utwór walczyła o realizację swych haseł. Ze wzrostem szeregów proletariackich potężniał rezonans pieśni, tępionej zaciekle, a wybuchającej jedynie z ukrycia, jak cały ówczesny ruch rewolucyjny.

W latach dwudziestolecia międzywojennego pieśń Ehrenberga wykreślono z oficjalnego repertuaru. W roku 1923 prawicowa prasa polska napadała na autora wiersza o *Szlachcie*. K u r i e r W a r s z a w s k i (z 11 grudnia) w artykule *Na marginesie znanej pieśni* stwierdzał ironicznie, że w izbie poselskiej lewica, lubująca się „w muzykalnych obstrukcjach“, urządza od czasu do czasu koncerty bezpłatne, na których chórem odśpiewuje pieśń, zaczynającą się od słów: „Gdy naród do boju wystąpił z orężem“, z przyśpiewem „O cześć wam, panowie magnaci!“ W dalszym ciągu tego artykułu zabiera głos sędziwy historyk, Marian Dubiecki, chlubnie zapisany w dziejach powstania styczniowego, i wyjaśnia źródłowo prawdziwe tendencje tej pieśni, postawę autora i broni go wymownie przed zarzutem, wypowiedzianym głośno na łamach prasy, że wiersz ten to „praca dla obcych, nieprzyjaznych nam potęg“ (cyt. za R. Skulskim).

W czasach sanacji z pieśnią tą na ustach zrywało się chłopstwo polskie w Rzeszowskiem, Łańcuckiem, Miechowskiem do walki z wyzyskiem obszarniczo-kapitalistycznym, do walki przeciwko nędzy, do walki o ziemię. Pieśń ta niejednokrotnie rozbrzmiewała w murach cel więziennych. Śpiewali ją po społu komuniści, ludzie lewicy socjalistycznej, radykalni ludowcy. Napawała ona strachem sanacyjnych dygnitarzy, obszarników i fabrykantów.

W okresie okupacji pieśń ta jako hymn Gwardii Ludowej, a następnie Armii Ludowej, wiodła do ataku, do walki z najeźdźcą hitlerowskim oddziały partyzantów G. L. i A. L. Rozbrzmiewały nią lasy lubelskie, radomskie, Góry Świętokrzyskie i żyta Mazowsza.

Ostatecznie tekst omawianego utworu, notowany we współczesnych śpiewnikach, ogranicza się do trzech zwrotek, prócz refrenu. Zwrotki te odpowiadają (oczywiście ze zmianami) zwrotkom: pierwszej, piątej i dziesiątej wiersza drukowanego w *Dźwiękach*.

Dziś, gdy ta pieśń rewolucyjna, po tylu latach prześladowań i konfiskat zdobyła prawo do życia, warto by przypomnieć obszerniej nie tylko samą postać poety-rewolucjonisty, lecz zebrać i wydać rozproszone dotąd po czasopismach i pozostałe w rękopisach utwory, aby uratować je od całkowitego zapomnienia. Doczekali się tego niejednokrotnie mniej utalentowani poeci, a nie doczekał się dotąd Gustaw Ehrenberg, choć na to w pełni zasługuje, choćby przez swoją pieśń rewolucyjną, którą śpiewały i śpiewają liczne pokolenia walczącego i zwycięskiego proletariatu. A pieśń ta przecież, posiadając tak bujną, bo przeszło wiek trwającą tradycję, jest najwcześniejszym i najradykalniejszym omal utworem sztandarowym (nie licząc Seweryna Goszczyńskiego *Uczty zemsty)*, głoszącym walkę klasową aż do zwycięstwa proletariatu. Ona to rozpoczęła w literaturze polskiej poezję rewolucjonizmu społecznego.

I jeśli dziś w śpiewnikach rewolucyjnych sąsiadują ze sobą dwie najbardziej popularne pieśni proletariackie: Bolesława Czerwieńskiego *Czerwony Sztandar* i Gustawa Ehrenberga *O cześć wam, panowie*, to musimy zdać sobie sprawę, jak różna jest data ich powstania i popularyzacji. Pierwszy utwór zanotowano dopiero w pełnym brzmieniu, z zaznaczeniem, że należy go śpiewać na nutę *Dans la fumée et le désordre*, w tomiku wierszy, wydanym w Genewie w r. 1882 pt. *Czegóż chcą?* cz. I (s. 24-25); druga pieśń, wydrukowana o 34 lata wcześniej posiadała już bogatą tradycję ustną, omal półwiekową!

MARIAN JAKÓBIEC

KARTKA Z DZIEJÓW ROSYJSKIEGO PRZEKŁADU „PANA TADEUSZA"

Nie od dziś już czekamy na bliższe szczegóły, dotyczące okoliczności pojawienia się pierwszego pełnego rosyjskiego przekładu *Pana Tadeusza.* Garść wiadomości, jakie podał jego autor, Mikołaj Wasiljewicz Berg, w szkicu Как и когда сделан мною перевод Пана Тадеуша [1], nie uwzględnia jednej ważnej sprawy, a mianowicie udziału Mikołaja Niekrasowa w przyswojeniu literaturze rosyjskiej naszego arcydzieła. Nazwisko Mickiewicza pojawiło się w jego materiałach biograficznych jeden raz: właśnie w związku z zamieszczeniem na łamach redagowanego przez niego pisma Отечественные записки, fragmentów tłumaczenia *Pana Tadeusza.*

W znakomitej książce N. S. Aszukina, Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова [2], wydanej w r. 1935, czytaliśmy: „9—10 sierpnia 1872. Niekrasow spotkał się w Moskwie na wystawie z N. W. Bergiem i omówił z nim sprawę druku w piśmie Отечественные записки przekładu *Pana Tadeusza* Mickiewicza (nie wydany list Berga do Niekrasowa z 5 sierpnia. Informacja W. Jewgieniewa-Maksimowa)"[3]. „22 września 1872. List Niekrasowa do N. W. Berga o jego przekładzie poematu *Pan Tadeusz* Mickiewicza *(Dzieła*, V, s. 491—492)"[4]. „28 września 1872. List od N. W. Berga przy wysyłce czterech pierwszych kartek przekładu *Pana Tadeusza* (nie wydany, informacja W. Jewgieniewa-Maksimowa)"[5]. „17 października 1872. List od N. W. Berga

[1] Пан Тадеуш. Поема Мицкевича. Пер. Н. Берг. Варшава 1875

[2] Литературные пособия. Под общей редакцией Вал. Полянского. Н. А. Некрасов (1821—1877). Москва—Ленинград, Академия, 1935.

[3] *tamże*, s. 404.

[4] *tamże*, s. 405.

[5] *tamże*, s. 405.

do Niekrasowa przy wysyłce dalszej części *Pana Tadeusza* (nie wydany, informacja W. Jewgieniewa-Maksimowa)“ [6]. „12 lutego 1873. List Niekrasowa do N. W. Berga o wydrukowaniu w czasopiśmie Отечественные записки przekładu poematu *Pan Tadeusz* Mickiewicza (Памяти Н. А. Некрасова, Москва 1928). List nie opublikowany“ [7]. „25 marca 1873. List do Niekrasowa od N. W. Berga z prośbą o przesłanie mu oddzielnych odbitek *Pana Tadeusza* (nie wydany, informacja W. Jewgieniewa-Maksimowa)“ [8]. „List do Niekrasowa od N. W. Berga, w którym, oburzony powolnym drukowaniem *Pana Tadeusza*, prosi o zwrot rękopisu (wzmianka w nie wydanym liście Berga z 27 maja. Informacja W. Jewgieniewa-Maksimowa)“ [9]. „23 maja 1873. List Niekrasowa do N. W. Berga z utyskiwaniem na jego rozgorączkowanie w związku z drukiem *Pana Tadeusza* Mickiewicza (tamże)“ [10].

Co zawierała ta korespondencja tłumacza i wielkiego poety i wydawcy?

Nazwisko Mikołaja Berga nie jest obce historykom polskim. Raz po raz powołują się na niego dziejopisarze powstania styczniowego. Jego arcyciekawe *Pamiętniki o polskich spiskach i powstaniach 1831—1862* wyszły w Krakowie aż w dwu wydaniach (1880 i 1894), a *Zapiski o powstaniu polskim 1863—64 r. i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r.* drukowano po polsku także dwukrotnie (w trzech tomach w Krakowie w latach 1898—1899 i w dziesięciu częściach w Warszawie w r. 1906, w Bibliotece Dzieł Wyborowych). Ostatnia książka nosi w polskim przekładzie znamienną wzmiankę w podtytule: „Z rosyjskiego oryginału, wydanego kosztem rządu, a następnie przez cenzurę zniszczonego, przełożył K. J.“. Historycy polscy odnosili się z wielkim szacunkiem do autora tych prac. „Pamiętniki Mikołaja Wasiljewicza Berga — głosi przedmowa do przekładu *Zapisków o powstaniu* — stanowią dotychczas pierwszorzędny materiał historyczny, bez którego dokładna znajomość dziejów tej epoki nigdy zupełną być nie może... W przedstawieniu wypadków zachowaną jest możliwa obiektywność, a sąd i charakterystyka działaczy dość względna, dla zwyciężonych szczególniej, jeśli ją przeciwstawimy charakterystyce

[6] *tamże*, s. 406.
[7] *tamże*, s. 411.
[8] *tamże*, s. 413.
[9] *tamże*, s. 415—416.
[10] *tamże*, s. 416.

wybitniejszych dygnitarzy po stronie zwycięzców“ [11]. Ciekawe były losy tych polskich pamiętników przyszłego tłumacza *Pana Tadeusza*. Pisał je na poruczenie namiestnika carskiego w Warszawie i swego imiennika, hr. Berga. Nim zabrał się do pracy, uzyskał od niego list ochronny, że „za wypowiedziane w tym memoriale przekonania i poglądy czy to o osobach, czy o samym rządzie“ nigdy i przez nikogo nie będzie pociągany do odpowiedzialności, a także że nikt nie będzie mieć prawa zażądać od niego wyjaśnień, skąd zaczerpnął wiadomości „o tym lub owym fakcie, nie podanym w źródłach urzędowych“. W miarę jak posuwała się praca, ogłaszał jej ustępy w czasopiśmie historycznym Русская Старина. W r. 1867 przedstawił do aprobaty całość swego dzieła, obejmującego 4 grube tomy, następcy hr. Berga, namiestnikowi Kotzebuemu. Ten, jak podaje tłumacz polski tej pracy, „widocznie nie czytając, lecz opierając się tylko na znanych wyjątkach, już ogłoszonych drukiem, nakazał rzecz całą wydrukować kosztem rządu. Dopiero po wydrukowaniu ktoś z dygnitarzy się opatrzył i podniósł hałas; nakład cały zabrano i doszczętnie zniszczono“. Z całego nakładu udało się wykraść zaledwie kilkanaście egzemplarzy. Dla zamaskowania ich proweniencji dorobiono do nich kartę tytułową z Poznaniem jako miejscem druku. Jeden z tych białych kruków znajdował się przed wojną w zbiorach Ossolineum. Niestety, nie odszukano go w księgozbiorze tej biblioteki, znajdującym się obecnie we Wrocławiu.

Mikołaj Wasiljewicz Berg urodził się w r. 1824. Pracę literacką rozpoczął na łamach pisma Москвитянин w r. 1845. Od r. 1850 był jego stałym współpracownikiem. Podczas wojny krymskiej służył w sztabie głównym armii rosyjskiej jako tłumacz, później brał udział w obronie Sewastopola i stąd nadsyłał korespondencje wojenne. Podobały się one Niekrasowowi, który entuzjastycznie ocenił je na łamach swego pisma, Современник, podkreślając ich prostotę i bogactwo interesujących i sumiennie zebranych faktów. Z czasem pozyskał ich autora do swojego pisma. Już w r. 1856 drukował tu Berg artykuły *Z krymskich notatek*. Po wojnie odbył dłuższą podróż za granicę, opisaną na łamach periodyku Современник w r. 1863 w cyklu Мои скитания по белу свету, i osiadł w Warszawie. Tu właśnie opisał po-

[11] Mikołaja Wasiljewicza Berga *Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r.* W Krakowie 1898, tom I, s. 5.

wstania polskie. W r. 1868 mianowano go lektorem języka i literatury rosyjskiej w Uniwersytecie Warszawskim, a w latach 1874 — 1877 był równocześnie redaktorem znanej urzędowej gazety Варшавский Дневник. Dziś dowiadujemy się z rosyjskich pamiętników, że Berg „był bardzo lubiany przez swoich słuchaczy, nawet przez Polaków, za znajomość języka polskiego i jako utalentowany tłumacz Mickiewicza". Zmarł w r. 1884.

Korespondencja Berga z Niekrasowem, jak podaliśmy na początku, była dotychczas nieznana. To, co pisał N. S. Aszukin, było tylko sygnałem, że listy te w ogóle istnieją. Dziś, po 14 latach, treść ich została ujawniona. Jeden z ostatnich numerów publikacji Instytutu Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk ZSRR, Литературное Наследство [12], przynosi nie opublikowaną dotychczas korespondencję Niekrasowa. Wśród 415 listów do poety, pisanych przez 146 jego korespondentów, odnajdujemy 8 listów N. W. Berga. Trzy z nich odnoszą się do jego wcześniejszego okresu pracy pisarskiej, do roku 1856 i jego korespondencyj z Sewastopola, pięć zaś pochodzi z Warszawy i dotyczy przekładu *Pana Tadeusza* na język rosyjski.

Z zagadnieniem przekładów poetyckich z literatury polskiej spotykamy się jednak już w liście Berga z 30 czerwca 1856 r., datowanym z Odessy[13]. Proponuje on w nim Niekrasowowi przedruk w wychodzącej przy czasopiśmie Современник serii Для легкого чтения swego szkicu *Dziesięć dni w Sewastopolu*, drukowanego poprzednio na łamach pisma Москвитянин. Jak wynika z listu, szkic ten zawierał jakieś polskie cytaty z Mickiewicza. „Jeśli Pan zamieści i polskie wiersze, jakie tam wstawiłem, to proszę polecić, by przejrzał je jakiś Polak: w wielu z nich znajdzie się błąd. *Kończy się chmur jazda* przełożono u dołu: кончается тут езда. Powinno być: кончается туч езда". Niestety, nie mamy w naszych bibliotekach ani czasopisma Москвитянин, ani owego zbiorku Для легкого чтения i nie wiemy, co i w jakich okolicznościach Berg cytował. W tymże liście proponował on Niekrasowowi również przedruk swoich przekładów wszystkich sonetów Mickiewicza.

[12] Литературное Наследство, 51-52. Н. А. Некрасов. II. Москва. Академия Наук СССР. Институт Литературы (Пушкинский Дом), 1949 112—122 s.

[13] *tamże*, s. 116.

Pana Tadeusza zaczął tłumaczyć w Tambowie w r. 1860. Pięć urywków wydrukował w tymże roku w edycji Библиотека иностранной поэзии[14], część zaś 10 lat później u Niekrasowa, w jego piśmie Отечественные Записки (1870, кн. VI, s. 203 — 224). Publikację dalszych pieśni zaproponował Niekrasowowi w Moskwie, przy spotkaniu na Politechnicznej Wystawie Towarzystwa Miłośników Przyrody, 9 lub 10 sierpnia 1872 r., tak jak to podaje Aszukin. Niecały miesiąc później, 5 września 1872 r., pisał Berg już z Warszawy do Niekrasowa: „Wielce Łaskawy i Szanowny Mikołaju Aleksiejewiczu, byłem w Badenie i załatwiłem to, o czym mówiliśmy z Panem spotkawszy się na Wystawie w Moskwie. Nigdy nie przypuszczałem, że nie przełożonego *Pana Tadeusza* było jeszcze tak dużo: wyszło wszystkiego około 3.300 wierszy. Dwie księgi zupełnie już gotowe, jak też liczne dopełnienia do innych. Wydaje mi się, że wszystko jest cenzuralne. Zostaną odrzucone chyba jakieś drobiazgi. Proszę mi teraz donieść, czy pragnie Pan to wszystko wydrukować? Warunki są te same, co poprzednio (20 kopiejek), tylko pragnąłbym otrzymać połowę z góry. — Tłumaczyłem z rozkoszą, w ciszy badeńskich parków, i jestem zadowolony. Poprzednim nie ustępują ani na krztę. Bez porównania bardziej miarowe. Poprzednio były tu i ówdzie miejsca niejasne. I tak teraz *Tadeusz* jest już przełożony cały, tak jak został napisany przez Mickiewicza. Czekałem na te rymy 12 lat i rozpaczałem myśląc, że nie przyjdą. I oto przyszły. Rzeką płynęły. Przerzucam teraz kartki — i nie wierzę"... Na list ten odpowiedział Niekrasow już 22 września. Wyraził zadowolenie, że praca poszła Bergowi tak składnie i pisał, że „my chętnie ją wydrukujemy". W sześć dni później, 28 września, Berg wysłał już część rękopisu do Niekrasowa. „Posyłam Panu, Wielce Łaskawy i Szanowny Mikołaju Aleksiejewiczu, pierwsze cztery karty. Tak będę przepisywał i wysyłał dalej. Jeśli nastąpi przerwa, niedoręczenie kart, proszę o natychmiastową wiadomość. Krótkie streszczenie prozą na początku ksiąg jest niczym innym, jak także przekładem z Mickiewicza. Tak jest u niego. Oczywiście, odrzucam to, co już było [tzn., co już drukował]. Moim zdaniem przy końcu III księgi można powtórzyć dla pełności opowiadanie leśniczego o niedźwiedziu i bodaj zaznaczyć na tej podstawie, że tu dokonano zmiany.

[14] Выпуск 1, Санктпетербург 1860, s. 207-227. Переводы и подражания Н. В. Берга.

Zresztą, jak Pan chce. Ja napiszę na wszelki wypadek. To też tylko będzie powtórzeniem. Wszystko inne będzie nowe. A księga IX i X w ogóle nie były dotychczas przełożone. Wówczas byłbym sobie nie poradził. Jestem rad, że przyszło mi kończyć to dzieło przy pełni doświadczenia i sił. Gdy przyjdzie później wydawać wszystko w osobnej książce, to trzeba będzie w innych miejscach, przełożonych poprzednio, gdy jeszcze «łatwowiernym i młodym byłem ja» — cały rym zgęścić. — Sądzę, że słowa: Sędzia, Podkomorzy, Hrabia... i inne nazwy osób należy drukować na początku wielkimi literami. Tak jest u Mickiewicza. Są to imiona tych osób, a nie tytuły. Hrabia nigdzie nie nazywa się inaczej, jak tylko Hrabia, w całym poemacie. Proszę Pana i błagam, n i c n i e p o p r a w i a ć, nie porozumiawszy się ze mną. Wszystko, co jest niewygodne, proszę po prostu wyrzucić“. Słowo „niewygodne“ należy rozumieć, oczywiście, „niecenzuralne“.

Berg, jak widać z dalszego listu, bardzo się śpieszył z ostateczną redakcją przekładu i przepisywaniem. Już 17 października mógł donieść Niekrasowowi: „Oto i wszystko, Wielce Łaskawy i Szanowny Mikołaju Aleksiejewiczu... Jeśli Pan zechce, mogę napisać krótką przedmowę, gdzie wyjaśnię, jak rzecz była przekładana. Chyba można będzie powiedzieć parę słów o oryginale. Szczegóły mogę otrzymać od przyjaciela Mickiewicza, także znanego polskiego poety, Odyńca, który mieszka obecnie w Warszawie i pozostaje ze mną w najlepszych, serdecznych stosunkach... Rzeczy niecenzuralnych, zdaje się, nie ma, względnie bardzo niewiele“. „P. S. Tu i ówdzie zobaczy Pan wiersze niedokończone, jakby urwane: tak jest i w oryginale. W jednym paryskim wydaniu, za życia poety, między monologami Jacka, gdzie jest u mnie zwyczajny odstęp, znajduje się gwiazdka. Pan będzie łaskaw wybrać mi w czasie druku ze zdefektowanych arkuszy dziesięć egzemplarzy osobnych“. Niekrasow zgodził się widocznie na propozycję ogłoszenia specjalnego artykułu o *Panu Tadeuszu*, skoro О т е ч е с т в е н н ы е З а п и с к и wydrukowały go w numerze drugim z 1874 roku. 25 marca 1873 prosi Berg ponownie o zbędne arkusze z tekstem jego tłumaczenia. Druk *Pana Tadeusza* zaczął się dopiero od numeru marcowego pisma О т е ч е с т в е н н ы е З а п и с к и z roku 1873. Niekrasow wyjaśnił Bergowi przyczynę tego wstrzymania publikacji przekładu w liście z 12 lutego 1873. List ten ogłosiła Л и т е р а т у р н а я Г а з е т а 5 stycznia 1938 r. Niestety, nie znamy treści tego listu,

bo rocznika tego nie ma żadna biblioteka polska. 25 marca 1873 r. Berg raz jeszcze prosił Niekrasowa o „kilka osobnych odbitek wydrukowanych pieśni *Tadeusza*, jeśli tylko można".

Po wydrukowaniu drugiej i trzeciej księgi w numerze marcowym pisma z 1873 r. następuje dalsza niewyjaśniona przerwa. Najwidoczniej Niekrasow miał jakieś trudności z cenzurą. Nie rozumiał tego autor przekładu i zażądał zwrotu rękopisu. List ten, jak też odpowiedź Niekrasowa, nie są nam znane. Zachował się tylko dalszy list Berga, z 27 maja 1873, pełen wyrzutów i rozdrażnienia. „W liście Pańskim z 23 maja, który szedł jakoś długo — otrzymałem go dopiero dzisiaj — Pan, Wielce Szanowny Mikołaju Aleksiejewiczu, jakby utyskuje, że ja w czymś zawiniłem. Tymczasem proszę rozpatrzyć własne postępowanie i zobaczy Pan, że dość było mojej cierpliwości: w ciągu 8 miesięcy wydrukowano tylko czwartą część dostarczonego Panu rękopisu. Łatwo sobie wyobrazić, ile trzeba będzie czasu na wydrukowanie pozostałych trzech części, jeśli sprawa będzie prowadzona tak, jak dotychczas: trzeba będzie 24 miesięcy! Dwa lata! Tyle jednak cierpliwości brak mi i zmuszony byłem, wbrew woli, prosić o zwrot rękopisu... Cały kłopot, jak się zdaje, polega na tym, że między nami znalazła się bezczelnie, z bezczelnymi intrygami, trzecia osoba... Cóż robić"... „P. S. Mnie jednakże jest bardzo przykro, że nasze długotrwałe stosunki literackie rwą się jakoś dziwnie przez jakiegoś niepiśmiennego, nietaktownego szachraja literackiego; ja ze swojej strony jestem gotów uczynić wszystko, co mogę, i gotów jestem pójść na nowe ustępstwa. Jeśli Pan znajdzie możliwość wydrukowania reszty w tym roku, do grudnia 1873, i da mi Pan słowo honoru, to pozostawię rękopis do Pańskiej dyspozycji".

Komentatorowie tych listów w Литературное Наследство twierdzą, powołując się na cytowany już artykuł w roczniku 1938 pisma Литературная Газета, że owym „szachrajem literackim", mącącym stosunki między Niekrasowem i Bergiem, był petersburski wydawca i redaktor, N. W. Gerbel. Widocznie jednak Niekrasow wytłumaczył Bergowi istotne powody zatrzymania druku, skoro owa „reszta" *Pana Tadeusza* została ogłoszona w r. 1874, w numerze drugim i trzecim. Cały przekład arcydzieła Mickiewiczowskiego ukazał się w wydaniu książkowym dopiero w r. 1875, w Warszawie.

Szczegół, dotyczący stosunków Niekrasowa i Berga wokół wydania przekładu *Pana Tadeusza*, ma swoją wymowę. Berg wprowadził w orbitę polskich zagadnień literackich jednego z największych poetów rosyjskich, który właśnie w tym czasie pracował nad swoim poematem *Komu na Rusi dobrze żyć.*

Patronat Niekrasowa nad przyswojeniem literaturze rosyjskiej naszego arcydzieła literackiego godny jest przypomnienia.

WŚRÓD ŹRÓDEŁ „WIERNEJ RZEKI"

Książka Stanisława Piołun-Noyszewskiego, która rzuciła tyle światła na środowisko rodzinne, okres dzieciństwa, młodość i same początki twórczości Stefana Żeromskiego, odsłoniła również genezę, tło historyczne i podłoże, z którego wyrósł jeden z najpiękniejszych utworów autora *Popiołów*, rapsod o roku 1863, *Wierna rzeka*. Monografia Noyszewskiego stwierdziła ponad wątpliwość, że dzieło to w zasadniczym swym zrębie wiąże się z rzeczywistością, że wyrosło z prawdziwego zdarzenia, z żywej tradycji powstaniowej, w szczególności z opowiadań, zasłyszanych od ciotki pisarza, Józefy z Żeromskich Janowej Saskiej. Nie mogło być inaczej. Utwór tak doskonały, z taką wyrazistością odtwarzający historię pamiętnego roku, nie mógł być tworem imaginacji pisarza, zwykłej dedukcji, wysnutej z przesłanek rozumowych.

Istotnie, tło i tok powieściowy *Wiernej rzeki*: miejscowość, w której odbywa się akcja, osoby występujące w powieści, wreszcie wątek zasadniczy — odpowiadają z niewielkimi odchyleniami i zmianami najdokładniej rzeczywistości. Dwór w Niezdołach — to dwór w Rudzie Zajączkowskiej, położony nad rzeczką Łośną; ciężko dotknięci powstaniem jej właściciele (w istocie dzierżawcy) Rudeccy — to wujostwo pisarza, Jan i Józefa Sascy; wiernie przedstawiona śmierć młodziutkiego ich syna Gucia, rozbitka z oddziału Chmielińskiego; portret starego rządcy Brynickiego, ojca Salomei, wzięty z postaci szwagra Jana Saskiego, Michała Bronickiego, uczestnika trzech wojen o niepodległość: napoleońskiej, z roku 1831 i 1863. Również i sam trzon opowiadania: dzieje uratowania księcia Józefa Odrowąża i tragicznej miłości Salomei Brynickiej do niego — jest najzupełniej autentyczny.

Jakkolwiek w głównych zarysach Żeromski przy pisaniu *Wiernej rzeki* oparł się na rzeczywistych zdarzeniach i postaciach, to jednak

niektóre szczegóły opowiadania zaczerpnął z innych autentycznych źródeł: z lektury dokumentów i wspomnień historycznych o roku 1863. Wiadomo powszechnie, z jaką namiętnością gorączkową rozczytywał się autor *Popiołów* jeszcze od czasów raperswilskich w dokumentach, ukazujących dzieje porozbiorowe, z jaką ciekawością pochłaniał karty walk wyzwoleńczych. Wśród wielu książek z tej dziedziny zapoznał się też — prawdopodobnie zaraz lub rychło po wyjściu z druku — z dziełem zbiorowym o charakterze pamiętnikarskim, *W czterdziestą rocznicę powstania styczniowego 1863—1903* (Lwów 1903). Tutaj natrafił na krótkie, bezpretensjonalne opowiadanie Leona Preisa, który jako szesnastoletni uczeń gimnazjum św. Anny w Krakowie wziął udział w powstaniu. Utkwiło ono w pamięci Żeromskiego szczególnie silnie. Przyczynił się do tego może i młody wiek powstańca, a jeszcze więcej pewna zbieżność jego historii z dziejami kniazia Połubińskiego-Odrowąża, bohatera *Wiernej rzeki*. Niewątpliwie też wspomnienie Preisa pobudziło fantazję twórczą pisarza. Zespoliwszy się z zasłyszaną od czasów dzieciństwa opowieścią rodzinną, stało się ono kanwą, na której rozsnuła się powieść o przedziwnych losach księcia Odrowąża i Salomei Brynickiej. Relacja ta była zapewne bodźcem ostatecznym, który skłonił pisarza do literackiego ujęcia tematu. Zaczął go opracowywać jeszcze w okresie *Popiołów*, w latach 1903—1904; ostatecznie wykończył dzieło i nadał mu kształt artystyczny — jak wiadomo — w r. 1912.

Leon Preis, uczeń trzeciej klasy gimnazjum św. Anny w Krakowie, uciekł — jak wielu jego towarzyszy szkolnych — z domu rodzicielskiego do obozu Langiewicza. W Goszczy wstąpił do 4 kompanii strzelców, która znajdowała się w ariergardzie. W szeregach pozostawał niedługo. W bitwie pod Małogoszczą, 18 marca, w tej samej, w której straszliwie został zmasakrowany książę Odrowąż, rozpoczął odyseję, przypominającą pod pewnymi względami przygody bohatera *Wiernej rzeki*. Ranny w nogę kulą karabinową i dwoma pchnięciami w prawe udo, młodziutki strzelec udał się po ukończeniu boju, z niedobitkami swojej kompanii, na poszukiwanie obozu. Przy pomocy kolegów, którzy wzięli go pod ramiona, trawiony gorączką od nie opatrzonych ran, wlókł się ostatkami sił w noc marcową. Pianie kogutów zdradziło osadę ludzką. Ranny, znalazłszy się we wsi, poszedł do dworu. Inaczej niż ks. Odrowąż, który spotkawszy się z szorstką odprawą kucharza Szczepana,

chciał iść dalej i tylko wołanie Salomei skłoniło go do zmiany postanowienia, młodziutki uczeń gimnazjum św. Anny śmiało zapukał do drzwi dworu prosząc o gościnę. Przy wejściu nie zauważył w ciemności stojących schodków i potknął się tak nieszczęśliwie, że upadł na zranioną nogę i nie mógł już podźwignąć się o własnych siłach. Dopiero pokojowa, która po ucieczce państwa sama pozostała we dworze, wprowadziła go do pokoju, rozłożyła materac na podłodze, na który ranny runął jak „bez duszy" i zapadł w sen. Gdy się przebudził, zamarł z przerażenia, zobaczywszy nad sobą kapitana kozaków (scena podobna do ukrycia Odrowąża w kadzi Dominika), który w towarzystwie dwu innych oficerów rosyjskich począł wypytywać rannego o pochodzenie i inne szczegóły personalne. Po czym, wzruszony zapewne młodziutkim wiekiem powstańca, oficer zawołał groźnie na „pannę", aby rannego wyniosła natychmiast z pokojów dworskich „gdzieś do stodoły", a to z obawy, aby jadący za nimi kozacy nie zarąbali powstańca. „Kucharka i dziewka zaniosły mię do stodoły; aby biorąc siano kozacy mnie nie znaleźli, wybrały siano, położyły mnie twarzą do szpary w ścianie, żebym się nie udusił i przywaliły mnie sianem". Co prawda, okoliczności towarzyszące ukryciu, które nastąpiło za dnia i z polecenia oficera rosyjskiego, odbiegają w szczegółach od znanej sceny w *Wiernej rzece*, przecież sam pomysł ukrycia rannego przeniesiony został żywcem do powieści z pamiętnika Preisa. Tylko u Żeromskiego, dla większego napięcia dramatycznego, rzecz dzieje się w nocy, w obliczu grożącego przemarszu wojska rosyjskiego, przenosin dokonywa jeden człowiek. Pod pewnymi względami jednak opowiadanie Żeromskiego w porównaniu z przygodą Preisa straciło na realizmie: trudno sobie wyobrazić, aby jeden człowiek (Szczepan) mógł w tak krótkim czasie — nawet do przygotowanej zawczasu kryjówki — schować ciężko rannego powstańca, który by nadto mógł w niej przeleżeć te długie godziny nocne, kiedy wojsko rosyjskie kwaterowało we dworze. Prościej i zarazem prawdopodobniej wygląda relacja Preisa. Kozacy zjawiają się w pół godziny po ukryciu, udają się rzeczywiście po siano do stodoły. Jest to moment najgorętszy, ranny odmawia modlitwę *Pod Twoją obronę.* Oddział kozacki nie stoi dłużej nad godzinę; „po chwili — opowiada Preiss— przyszła ta sama spłakana panna (bo myślała, że mię znaleźli), wzięto mię na powrót do pokoju, dopiero mię posiliła mlekiem gorącym, rozebrała, rany obmyła, obandażowała, usnąłem w gorączce..."

Dalsze przygody rannego ucznia nie dostarczyły już pisarzowi wątku powieściowego. Nie znaczy to, by były pozbawione interesujących, nawet dramatycznych momentów. Nie zgadzały się one wszakże z rzeczywistymi dziejami kniazia Połubińskiego, który — według tradycji domowej — miał spędzić pod dachem dworu Saskich w Rudzie blisko dwanaście miesięcy. Tak długi przeciąg czasu dogadzał Żeromskiemu ze względów artystycznych, umożliwiał prowadzenie wątku romansowego, który przedstawia powikłania miłosne między Salomeą a księciem Odrowążem.

Inaczej było z Preisem, którego przygodna opiekunka tejże samej nocy odwiozła do szpitala w Pińczowie. Wtedy to następuje drugi dramatyczny epizod w przygodach studenta krakowskiego, chwila obstawienia szpitala przez wojsko rosyjskie i rewizja, zakończona szczęśliwie dzięki zimnej krwi doktora Gawrońskiego, który upił żołnierza stojącego na warcie, spuścił rannego w prześcieradle i ukrył go u siebie, w piwnicy.

Wyjazd drogą okrężną tyłami miasta (tą samą drogą wjeżdżała Salomea po doktora Kulewskiego) i przebycie dużej wody na Nidzie kończą niezwykłe przeżycia Leona Preisa, już nie wyzyskane przez pisarza z powodu odmiennych założeń powieściowych. Jedyny ślad tych przygód pozostał tylko w romantycznej jeździe Salomei Brynickiej po chirurga do miasteczka powiatowego.

RYTM — METR — ŚREDNIÓWKA

Praktyczna intuicja rytmu najchętniej, bez wewnętrznego sprzeciwu, spostrzega rytm w sferze zjawisk dźwiękowych. Więc przede wszystkim muzyka byłaby dla niej domeną rytmu. Podobnie poezja czy, szerzej, sztuka słowa. Ale jeżeli co do utworów wierszowanych istnieje powszechne przeświadczenie, że posiadają one rytm, w stosunku do prozy — czy to jest słuszne czy niesłuszne, czy jest naiwne czy nie — dają się słyszeć głosy zastrzeżeń. Praktyczna intuicja rytmu bez trudu daje się przekonać, że rytm zachodzi w sferze zjawisk mających charakter przebiegów czasowych, i spostrzega rytm ujmowany zarówno słuchowo (muzyka, poezja) jak i wzrokowo (np. taniec). Natomiast sztuki plastyczne zdają się być dla praktycznej intuicji pozbawione rytmu. Jak bowiem w rzeźbie, malarstwie, architekturze — a więc w sferze przedmiotów, których istotną właściwością jest przestrzenność i statyczność — może być coś, co byłoby rytmem? Jednak stosowanie słowa rytm w sferze plastyki nie jest metaforą. Świadczą o tym zarówno wyznania twórców plastyków jak i wypowiedzi teoretyków i historyków sztuki [1].

Przezwyciężając postawę praktycznej intuicji rytmu, zakres rzeczywistości, w której daje się spostrzegać rytm, rozrasta się niezmiernie. Rytm zdaje się być „wszędzie i zawsze". Bo, oczywiście, nie tylko w sferze sztuki, ale i we wszystkich innych wytworach ludzkich, nie tylko w świecie kultury, ale i w przyrodzie.

W ten sposób rytm wyrasta do równie powszechnej i równie „tajemniczej" kategorii, co przestrzeń i czas.

To przezwyciężenie postawy praktycznej intuicji rytmu dokonało się w badaniach naukowych już od dawna. I nic dziwnego, że

---

[1] H. Blumówna, *Zagadnienie rytmu w sztukach plastycznych.* Lwów 1935. Odbitka ze Sprawozdań Towarzystwa Naukowego we Lwowie.

zaczęto badać rytm od strony najróżnorodniejszych dziedzin, na najróżnorodniejsze sposoby pod względem stosowania metod badawczych. Badania nad rytmem rozrosły się do specjalnej dyscypliny. W bardzo bogatym chórze rytmologicznym nie stworzono dotychczas, jak się zdaje, jakiejś ogólnej, jednolitej i przekonywającej teorii rytmu, mimo prób czynionych w tym kierunku [2].

Co to jest rytm? Na to stereotypowe, szkolarskie pytanie bardzo trudno dać odpowiedź pozytywną. Łatwiej powiedzieć, czym rytm nie jest. Chyba wszyscy się zgodzą, że rytm nie jest rzeczą, przedmiotem, nie jest zjawiskiem ani fizycznym, ani psychicznym. Do tego, aby istniał rytm, niezbędne jest jakieś materialne lub psychiczne podłoże oraz podmiot spostrzegający rytm. Ale ani owo podłoże, ani przedmiot spostrzegający rytmem nie są. Rytm byłby już bliższy cech rzeczy i zjawisk, ale nie jest i cechą, jak są nimi barwa, kształt, twardość itp. Nie podobna sobie wyobrazić melodii i tzw. pewnego następstwa tonów muzycznych różnej wysokości, która by równocześnie nie niosła z sobą jakiegoś przebiegu rytmicznego, ale pozbawione melodii, „monotonne" odgłosy bębna mają rytm tym bardziej może dojmujący, że nie związany z melodią. Rytmiczne brzmienia bębna i w ogóle instrumentów perkusyjnych byłyby „muzyką czystego rytmu". Ale i tu fizyczne zjawisko brzmień stanowi tylko podłoże rytmu, rytm zaś w żadnym sensie i stopniu nie stanowi cechy tych brzmień.

„Rytm jest przeżyciem jak barwa, ból" — formułuje Franciszek Siedlecki w swym studium *O rytmie i metrze* [3]. To prawda. Ale formuła ta wymaga wprowadzenia pewnych dystynkcji i zastrzeżeń.

Więc przede wszystkim formuła ta mówi bardzo dużo i przez to bardzo niewiele. Bo w pewnym sensie wszystko jest przeżyciem, każdy akt naszej świadomości jest prostym lub złożonym przeżyciem. Formuła: rytm jest przeżyciem — zawiera w sobie tę prawdę, która została już wyrażona innymi słowami, mianowicie, że rytm nie jest rzeczą. Barwa jest przeżyciem, ale przez to nie jest jeszcze rytmem. Szereg doznań barwy, danych w jakimś barwnym układzie, może stać się podłożem przeżycia rytmu. Nie chodzi więc nawet o dychotomię, o podział przeżyć będących rytmem i przeżyć nie będących rytmem, ale o to, że rytm jest przeżyciem rozwijającym

---

[2] Th. Zieher, *Rhytmus in allgemein philosophischer Betrachtung.* Zeitschrift für Ästhetik... (Stuttgart) XXI (1927).

[3] Fr. Siedlecki, *O rytmie i metrze.* Skamander, 1935, wrzesień.

się na gruncie innych, już uprzednich, zastanych przeżyć, że jest, by się tak wyrazić, przeżyciem nadbudowanym. Spostrzeżenie rzeczy, biorąc sprawę ze stanowiska psychologicznego, jest pękiem przeżyć prostych jakości zmysłowych, zinterpretowanych właśnie jako spostrzegana rzecz. Przeżycia prostych jakości zmysłowych nie współistnicją wyodrębnione jak np. poszczególne dźwięki składające się na akord muzyczny, lecz zlewają się w całość spoistą, uświadamianą jako właśnie spostrzegana rzecz, która posiada cechy odpowiadające przeżyciu prostych jakości zmysłowych. Inaczej przedstawia się sprawa z przeżyciem rytmu. Będąc przeżyciem nadbudowanym na przeżyciach cech, nie zlewa się w złożone przeżycie spostrzeżenia rzeczy, narzucając mu nową cechę, lecz trwa autonomicznie wraz z przeżyciem spostrzeżenia rzeczy. Więc jeżeli, przykładowo, wyobrazimy sobie obraz impresjonistyczny, na którym malarz namalował śnieg w kolorze farbki do prania, twarz ludzką fioletowo, włosy zielono, a krzak rosnący obok czarno, to ten szokujący nasze poczucie rzeczywistości obraz może z większą siłą wywołać w nas przeżycie barw, których układ upostaciuje się w przeżycie rytmu, a nie tylko niezgodnych z rzeczywistością cech barwy rzeczy odtworzonych na obrazie. Gdy słuchamy melodii, doznajemy co najmniej dwóch autonomicznie rozwijających się linii przeżyć: właśnie melodii, tzn. następstwa poszczególnych brzmień różnej wysokości, oraz rytmu. Gdy czytamy:

Wśród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju
Stał dwór szlachecki...

to równolegle do całego splotu autonomicznych przeżyć doznajemy również przeżycia rytmu. Zastrzeżenia, jakie nasuwa formuła: rytm jest przeżyciem, dotyczą tego, że może być ona rozumiana psychologistycznie. Przeżycie jest czymś wewnętrznym, subiektywnym, prywatnym. Więc i rytm, będąc przeżyciem, byłby czymś subiektywnym, prywatnym, a w konsekwencji dowolnym, zależnym od „widzi mi się" przeżywającego podmiotu. Takie rozumienie rytmu, prowadzące do różnych absurdalności, odrzucamy jako niezgodne z doświadczeniem.

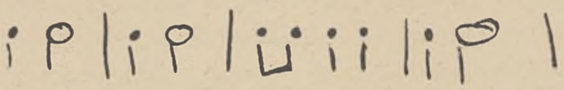
Inny aspekt, wynikający z tej samej zasady rozumienia rytmu, opiera się na rozróżnianiu czynnej i biernej postawy naszej wobec rzeczywistości. W świecie przedmiotowym nie ma rytmu, jest tam zawsze jakiś faktyczny stan rzeczy. Rytm natomiast byłby rezul-

tatem postawy czynnej względem rzeczywistości. My niejako wkładamy czy wpisujemy w zjawiska obiektywne pewne kwantum czynnej postawy i dzięki temu powstaje rytm. Bodaj stale cytowany przykład z „tikaniem“ zegara wyjaśni rzecz bliżej. Obiektywnie mamy dane jednostajne *tik*, *tik*, *tik*... zegara. Ten jednostajny szereg porządkujemy, wiążemy w pewne grupy np.: *tik*, *tak*, *tik*, *tak*... lub *tik*, *tak*, *tak*, *tik*, *tak*, *tak*... i wtedy dopiero jest rytm. Weźmy teraz inny przykład: szereg jednakowych słupków o jednakowych przerwach między nimi oraz drugi szereg takich samych słupków, tak samo rozstawionych, tylko co drugi wyższy o określoną ilość centymetrów. Ten drugi szereg stanowi materialne podłoże przeżycia rytmu (niższy, wyższy, niższy, wyższy...) ujmowanego wzrokowo. Pierwszy szereg, o identycznych słupkach, nie daje przeżycia rytmu i żaden wkład naszej postawy czynnej nie zmieni tego szeregu w taki, by owo przeżycie powstało. Możemy temu niezróżnicowanemu szeregowi słupków narzucać w naszej świadomości takie czy inne układy, ale będą to rytmy, któreśmy sprowokowali w sobie i które nie mają żadnego związku z obiektywnie danym szeregiem słupków jako podłożem rytmu.

Tak samo jest z „tikaniem“ zegara. Szeregowi niezróżnicowanych obiektywnie „tiknięć“ zegara narzucamy zróżnicowanie subiektywne i wydaje się nam, że to te obiektywne „tiknięcia“ „nabrały“ rytmu. Naprawdę nic się w nich nie zmieniło. Aktualnie toczą się dwa szeregi: obiektywny szereg niezróżnicowanych „tiknięć“ zegara i subiektywny, przebiegający w naszej świadomości szereg zróżnicowany, który niesie w sobie upostaciowanie rytmiczne. W przykładzie ze słupkami niezróżnicowanymi próba narzucenia im zróżnicowania, niezbędnego dla rytmu, przez czynniki subiektywne bardzo jaskrawo uwydatnia odrębność i niepokrywalność szeregu obiektywnego, zachodzącego w rzeczywistości zewnętrznej, z szeregiem przebiegającym w naszej świadomości. W przykładzie zaś z „tikaniem“ zegara ta odrębność nie narzuca się tak silnie, a nawet łatwo doprowadza do złudzenia, że obiektywny, niezróżnicowany szereg „tiknięć“ nabrał charakteru rytmicznego dzięki interwencji spostrzegającego podmiotu. Ale wyobraźmy sobie, co rzadko zdarza się w rzeczywistości, że „tikania“ zegara nie są identyczne, że w ich szeregu następują w pewnych momentach jakieś zróżnicowania (np. że co trzecie tiknięcie jest intensywniejsze, mocniejsze od dwóch poprzednich). Będziemy wtedy mieli przeżycie rytmu bez

wpisywania w nie rytmu subiektywnego, a jeżeli zechcemy to uczynić, wtedy jaskrawo będziemy odczuwali odrębność dwóch różnych linii rytmicznych, z których pierwsza nie poddaje się drugiej.

Przypomnijmy sobie rytm znanej melodii w pieśni ludowej: *Hejze ino fijołecku leśny*, który graficznie, abstrahując od melodii, da się zapisać w sposób następujący:



Żadne wysiłki naszej czynnej postawy nie są w stanie narzucić temu szeregowi ukształtowania rytmicznego. Oczywiście, możemy „wpisywać" weń, co nam się żywnie podoba, ale każdy z tych „wpisów" będzie czymś różnym i obcym rytmowi tej piosenki, uwarunkowanemu obiektywnie.

Pojmowanie rytmu jako rezultatu czynnej postawy przeżywającego podmiotu nie jest jednak całkowicie pozbawione słuszności. Poza nami, w obiektywnym świecie przedmiotów i zjawisk, nie ma rytmu, jest tam zawsze jakiś faktyczny stan rzeczy. Jakiś faktyczny stan rzeczy musi stać się przedmiotem naszej świadomości, stać się naszym spostrzeżeniem. W spostrzeżeniu naszym ujmujemy dany stan rzeczy jako zespół pewnych elementów o takim czy innym ich zróżnicowaniu. Ten spostrzeżony stan rzeczy nie jest oczywiście rytmem ani też nie zawiera jeszcze rytmu. Rytm wnosi weń spostrzegający podmiot w tym sensie, że całkuje właściwości elementów danego stanu rzeczy w pewne postacie. To upostaciowane następstwo pewnych właściwości elementów szeregu lub zespołu jest rytmem. Postaciowanie jest czynnością, która stanowi wkład spostrzegającego podmiotu w dany faktyczny stan rzeczy, ale sama postać, będąca wytworem czynności postaciowania, jest nie tylko uwarunkowana, lecz i determinowana przez faktyczny stan rzeczy. Tego postaciowania nie zawsze dokonywamy, a przynajmniej nie zawsze w promieniu świadomości. Gdy czytamy w podręczniku geometrii: „Suma kątów w trójkącie... równa się dwom d", skupiając się na znaczeniu słów, możemy nie spostrzec i nie upostaciować zróżnicowania pod względem akcentu tych siedmiu sylab i nie doznamy rytmu. Czytając natomiast: „Skąd Litwini wracali..." wiedząc, że to jest wiersz Mickiewicza, wyraziście doznajemy wrażenia rytmu. Istnienie lub nieistnienie rytmu w danym zespole elementów zależne jest od skupienia lub nieskupienia uwagi na odpowiednich właściwościach

danych elementów oraz od roli, jaką rytm w danym zespole odgrywa. Zależnie od tej roli rytm eksponuje się lub jest przygaszony, ale istnieje zawsze.

Formuła: rytm jest przeżyciem nadbudowanym i autonomicznym, rytm jest postacią — zdaje się ujmować istotę rytmu w każdej sferze rzeczywistości, więc zarówno w zjawiskach mających charakter przebiegów czasowych, jak w sferze przedmiotów przestrzennych, statycznych. Franciszek Siedlecki, od którego zapożyczam tę formułę (rytm przeżyciem, rytm postacią), rozróżnia dwa zasadnicze rodzaje postaci: postać, która ma charakter niezmiennego trwania, np. trójdźwięk muzyczny, oraz postać, która jest przebiegiem, ma pewną rozpiętość czasową (używając wyrażenia Romana Ingardena). Rytm jako postać, według Siedleckiego, byłby postacią tego drugiego rodzaju. O ile rozróżnienie dwu typów postaci jest słuszne, to zaliczanie rytmu jako postaci do rodzaju drugiego nie wydaje się całkowicie słuszne. Wszak rytm występuje również i w sztukach plastycznych i rytm np. w rzeźbie nie może być postacią mającą charakter przebiegu, lecz postacią mającą charakter trwania. Zależnie od charakteru podłoża, które rozpatrujemy pod względem rytmu, rytm występuje w różnych uwikłaniach, przybiera różne aspekty, które pozornie, biorąc na wrażenie, mogą być względem siebie przeciwstawne.

Ponieważ w niniejszej wypowiedzi przeświadczeń chodzi przede wszystkim o rytm w utworach literackich, więc dalsze rozważania zostaną ograniczone do tego tylko zakresu.

Sprawa rytmu w dziełach literackich to sprawa rytmu w języku. Tu, by zachować jak najdalej posuniętą ostrożność, zwęzimy jeszcze zakres do języka polskiego, bo zważywszy, że każdy język narodowy jest swoistym, odrębnym instrumentem czy narzędziem, sprawy rytmu mogą w nim występować w innym uwikłaniu.

Ograniczywszy w ten sposób teren, sprawę można postawić tak: Które czynniki językowe są czynnikami rytmotwórczymi, tzn. które stanowią realne podłoże do ich postaciowego ujmowania i powstawania w rezultacie autonomicznego przeżycia rytmu? Nie ulega chyba wątpliwości, że czynniki te nie leżą w warstwie znaczeń słownych i sensów zdań, ani w wyznaczanej przez nią warstwie przedstawień, leżą natomiast w warstwie fonicznej. Można sobie wyobrazić, a nawet znaleźć w rzeczywiście istniejących utworach literackich jakieś przewijające się i powtarzające motywy w sferze

znaczeniowej. Nie przesądzając, czy słuszne byłoby w takich wypadkach stosowanie terminu rytm, byłby to w każdym razie rytm w jakimś innym sensie i w normalnym doznawaniu dzieła literackiego nie rozumiany jako rytm. Zdaje się istnieć tylko jeden wypadek graniczny ścisłego zazębienia się pod tym względem sfery znaczeniowej ze sferą foniczną. Jest nim refren. Poza tym jednak charakter sfery znaczeniowej jest niejako obojętny dla sfery fonicznej niosącej w sobie postać rytmu: wyrażenie „Suma kątów w trójkącie“ posiada taki sam rytm jak „Skąd Litwini wracali...“ — *SsSssSs*.

W fonicznym strumieniu językowym wyróżniamy pod względem wymawianiowym następujące całostki: 1) sylaby, 2) zestroje akcentowe, 3) zestroje intonacyjne, 4) frazy intonacyjne [4].

Skoro rytm jest postaciowaniem jakichś właściwości składników danego szeregu, to — konsekwentnie biorąc — w utworze literackim powinnibyśmy mieć rozwijający się równocześnie i „polifonicznie“ splot co najmniej czterech rytmów: 1) rytm oparty o sylaby, 2) o zestroje akcentowe, 3) o zestroje intonacyjne, 4) o frazy intonacyjne. Czy rzeczywistość doświadczenia sprawdza to przypuszczenie?

> Ogary | poszły | w las. ⊤ Echo | ich grania || słabło | coraz bardziej ||, aż wreszcie | utonęło || w milczeniu | głębokim ⊤ Zdawało się | chwilami ||, że nikły | dwugłos || jeszcze brzmi | w boru ||, nie wiedzieć | gdzie ||, to jakby | od strony | Samsonowskich | lasów ||, od Klonowej ||, od Bukowej ||, od Strawczanej ||, to znowu | jakby | od Jeleniowskiej | Góry... ⊤ Gdy powiew | wiatru | ucichał ||, wynurzała się | cisza | bezdenna | i nieobjęta || na podobieństwo | błękitu | nieba | spomiędzy | obłoków || i wówczas | nie słychać było | nic a nic. ⊤

Mamy tu cztery frazy (⊤). Czy następstwo tych obszernych całostek, właśnie jako takich, stanowi podłoże autonomicznego postaciowania rytmicznego? Nie. Nietrudno sprawdzić, że to, co spostrzegamy pod tym względem, to składowe cząstki fraz — zestroje intonacyjne (||). Ich ilość i jakość konstytuuje indywidualny „wygląd“ fraz. Ale i następstwo zestrojów intonacyjnych nie daje postaciowania autonomicznej linii rytmu, gdyż sprowadzają się one do składających je zestrojów akcentowych (|). W frazie pierwszej

[4] Zestrój akcentowy, zestrój intonacyjny — zob. M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*. Kraków 1947.

zestroje intonacyjne zlewają się z zestrojami akcentowymi. Te zaś ostatnie, jako pewne struktury, też nie stają się podłożem autonomicznej linii postaciowania rytmicznego, gdyż pod tym względem sprowadzają się do odpowiedniego układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych. To następstwo, abstrahując od zestroju i fraz, stanowi dopiero rzeczywiste podłoże postaciowania rytmicznego. Więc w urywku Żeromskiego, jak i w każdym innym, rytmem i jedyną jego linią jest następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Zestroje (akcentowe, intonacyjne) i frazy nie tworząc samodzielnych linii rytmu, wpływają przecież na jedyną linię rytmu, gruntującą się na zróżnicowaniu sylab. Drugą frazę przytoczonego urywku Żeromskiego, przy odpowiedniej koncepcji deklamatorskiej (mniejsza o to, czy właściwej w danym wypadku) można by przeczytać w sposób następujący:

Echo | ich | grania | słabło ¦ coraz ¦ bardziej ||, aż | wreszcie | utonęło ¦ w milczeniu | leśnym. T

Tu w dalszym ciągu rytm polegałby na następstwie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, ale prócz zmian w ilości momentów akcentowanych (wierzchołków fali rytmicznej) nastąpiłyby zmiany w cięciach pionowych, w łańcuchu ogniw rytmicznych. Zestroje (akcentowe i intonacyjne) i frazy modyfikują pulsację rytmiczną, ale nie są czynnikiem konstytutywnym rytmu. Czynnikiem konstytutywnym są sylaby; one stanowią podłoże postaciowania rytmicznego.

Sylaby, jak każde brzmienie, mogą być różne co do długości trwania, wysokości tonów, barwy, wreszcie siły przycisku. Z tych czterech jakości sylaby tylko przycisk jest istotny dla rytmu na gruncie języka polskiego. Więc rytm — to następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych.

Formuła ta, ujmująca istotę rytmu w języku (polskim) jest prosta, jednoznaczna i ma za sobą starą tradycję. Różni się jednak od tego rozumienia rytmu, jakie spotykamy u niektórych badaczy wersyfikacji polskiej.

Uwagi niniejsze nie mają za zadanie polemiki z innymi poglądami na istotę rytmu. Chodzi w nich tylko o wskazanie, jak pojmuje rytm piszący te słowa. Przytaczając tu odmienny pogląd, chodzić mi będzie o tym wyraźniejsze naświetlenie stanowiska, którego się trzymam.

M. Dłuska w swych *Studiach z historii i teorii wersyfikacji polskiej*[5] mówi o „wzbogacającym rytmie powtórzeń samogłoskowych“, nazywając go również „ornamentem naddanym na amfibrachicznym wzorcu wiersza“ (s. 9), i przytacza następujący przykład z *Dumy o Wacławie Rzewuskim*:

Pod oknem w ogrodzie fal koła na wodzie...

Z wypowiedzi autorki wynika, że w przytoczonym urywku rozwijają się równocześnie dwie linie rytmu. Rytm zasadniczy oparty na następstwie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, układając się w regularną figurę amfibrachu (*sSs*), oraz rytm powtórzeń samogłoskowych (ooe ooe aoa aoe), tzn. bierze się tu pod uwagę barwę samogłosek. Według autorki, ten rytm powtórzeń samogłoskowych może się pojawiać, może znikać. Kiedy się pojawia, kiedy znika — to jest niejasne i w ogóle niezrozumiałe. Bo jeżeli już przyjmujemy, że zróżnicowanie samogłosek pod względem barwy może stanowić podłoże do upostaciowań rytmu, to rytm powtórzeń samogłoskowych powinien by występować zawsze, gdyż trudno znaleźć taki urywek językowy, w którym by tego rodzaju powtórzenia się nie pojawiały. Tymczasem, według autorki, tak nie jest. W przytoczonym dalej przez nią przykładzie:

Wojewody i czestniki
Wszytki świeckie miłostniki,
Bądź książęta abo grabie,
Wszytki ja pobierzę k sobie.
Ja z krola koronę zemknę,
Za włosy ji pod kosę wemknę.

(De morte prologus)

nie wspomina o rytmie „powtórzeń samogłoskowych“, choć powtórzenia te, w innym układzie, ale istnieją i tutaj. Podstawowym rytmem („wzorcem rytmicznym“) jest tutaj pewien układ syntaktyczny w jednostkach wierszowych, natomiast następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych, układające się w regularną figurę trocheju *(Ss)* w czterech pierwszych wierszach, stanowi tu tylko rytm „naddany“, „ornamentacyjny“. Rzecz charakterystyczna, że to, co w przykładzie ze Słowackiego było rytmem zasadniczym (następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych), w urywku

[5] M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej.* Kraków 1948.

z *De morte prologus* staje się rytmem „naddanym". W dwóch ostatnich wierszach tego urywku ilość i miejsce akcentów nie układają się regularnie *(SSs sSs Ss, sSss sSs Ss)*, więc rytm „naddany" znika. Czy znaczy to, że w tym momencie w ogóle znika rytm oparty na następstwie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, że rytm stanowią tylko jakieś regularne układy?

Z przytoczeń powyższych wynika, że autorka posiada inne rozumienie rytmu, niż autor tej wypowiedzi. Jest ono „pluralistyczne", wieloznaczne, zmienne i szersze. „Pluralistyczne", bo przyjmuje możliwość równoczesnego rozwijania się dwóch lub może więcej linii rytmu w danym urywku językowym. Wieloznaczne, zmienne — co jest konsekwencją pluralizmu. Wreszcie szersze, bo autorka wprowadza w zakres rytmu zjawisko metru, czyli wzorca rytmicznego.

Z pojmowania rytmu jako następstwa sylab akcentowanych i nieakcentowanych wynika, że w utworach literackich rozwija się tylko jedna linia rytmu. Powtarzanie się samogłosek lub w ogóle głosek, narzucające się w pewnych wypadkach bardzo intensywnie, lecz istniejące zawsze w takiej czy innej formie, towarzyszy rytmowi, w niektórych wypadkach może wpływać modyfikująco na rytm, ale zasadniczo nie jest czynnikiem rytmotwórczym i należy do innej „płaszczyzny" zjawisk na gruncie warstwy fonicznej utworu literackiego, mianowicie do harmonii głoskowej czy, jak inni to nazywają, instrumentacji głoskowej.

Rytm, czyli następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych, może być regularny i nieregularny. Rytm regularny spotyka się w czystej lub względnie czystej formie w niektórych rodzajach wierszy, zasadniczo nie występuje w prozie. Rytm nieregularny zasadniczo występuje w prozie oraz w niektórych rodzajach wierszy.

Formuła rytmu jako następstwa sylab akcentowanych i nieakcentowanych jest tradycyjna i bardzo prosta. Chodzi tylko o to, że w dawniejszych, tradycyjnych rozważaniach nad rytmem teoretyczne ujmowanie akcentu było uproszczone, nie wybiegające poza „naiwny realizm" poczucia językowego. Akcent zaś nie jest czymś prostym, lecz również w pewnym sensie jest tworem „wielopłaszczyznowym". Istnieją akcenty różne: prócz wyrazowego (głównego i pobocznego) akcent zdaniowy, akcenty logiczne i wartościujące [6].

[6] Co do akcentu i innych czynników prozodyjnych zob. M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego.*

Różne „płaszczyzny“ akcentowe mogą się zlewać w jednym i jednolitym wymawianiowo przycisku na sylabie. I odwrotnie, różne „płaszczyzny“ akcentowe mogą nie zlewać się ze sobą i realizowane wymawianiowo lub nie realizowane, lecz istniejące, mogą dawać ilość i układ przycisków innych, niż to sugeruje zasada akcentu wyrazowego. Akcent jest tylko do pewnych granic czynnikiem niezależnym, zazębia się z innymi czynnikami, przede wszystkim syntaktyczno-intonacyjnymi, i jest interferencją współdziałania tych czynników. Ale zawsze w ostatecznej konkretyzacji fonicznej danego urywka językowego rytm daje się sprowadzić do danego następstwa sylab akcentowanych i nieakcentowanych.

Metr nie jest synonimem rytmu. Pod pewnymi względami posiada metr bardzo bliskie pokrewieństwo z rytmem, ale rytmem nie jest. Zagadnienie metru to zagadnienie istotnej różnicy między wierszem i prozą. Odrębność wiersza od prozy polega na tym, że wiersz posiada w sobie jakąś strukturę metryczną, której proza nie ma. Porównajmy urywek *Balladyny* z cytowanym już urywkiem *Popiołów*.

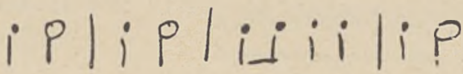
Zaledwieśmy | wjechali || w gnieźnieńskie | ulice ||
Koło czerwonej | bramy || spotkaliśmy | orszak |
Rycerzy | uzbrojonych; || na ich czele | Popiel |
Jechał | konno. ⊤ Koń jego | dumny || piął się nieraz |
I zawieszał | w powietrzu | żelazne | kopyta |
Nad głowami | pokornie | klęczącego | ludu. ⊤

Ogary | poszły | w las. ⊤ Echo | ich grania || słabło | coraz bardziej ||, aż wreszcie | utonęło | w milczeniu | głębokim. ⊤

I tu, i tam mamy sylaby akcentowane i nieakcentowane, zestroje, frazy, kształtujące tok rytmu. Ale u Słowackiego słyszymy coś jeszcze, czego nie dosłuchamy się u Żeromskiego, mianowicie: co trzynaście sylab przypada koniec zestroju akcentowego. Wewnątrz zaś 13-sylabowego szeregu przypada stale koniec zestroju akcentowego na siódmą sylabę. Mówiąc inaczej — autor tak dobiera wyrazy, by na każdej siódmej i na każdej trzynastej sylabie kończył się wyraz, po którym następuje przedział międzywyrazowy. Tego uporządkowania nie znajdujemy w urywku Żeromskiego. Fakt ten stanowi podłoże dla postaciowania swoistej całostki, którą zwiemy metrem. W urywku Żeromskiego działa tylko jeden system odkładających się cząstek (zestrojów akcentowych, intonacyjnych i fraz), które wyznaczają przebieg pulsacji rytmicznej. U Słowackiego

obok tego samego systemu (kształtującego indywidualnie odmienną pulsację rytmiczną), działa jeszcze drugi, odkładający na strumieniu językowym całostki trzynastozgłoskowe. Oba systemy są różnej natury, warunkują dwa przeżycia, które jednak nie zlewają się ze sobą, lecz trwają autonomicznie. Z faktu współistnienia wynika, oczywiście, wzajemnie modyfikujące ich oddziaływanie na siebie.

Istnieją różne systemy metryczne. W danym wypadku rozciągłość miary daje się wymierzać stałą ilością sylab. Ale metr nie jest taką czy inną stałą ilością sylab, lecz strukturą nadbudowaną na tym podłożu, strukturą foniczną, ujmowaną słuchowo. Metr zdradza bliskie pokrewieństwo z rytmem pod względem „ontologicznym“. I metr jest przeżyciem autonomicznym, i rytm jest postacią. Z tego nie wynika, że rytm i metr są tym samym, są „synonimami“. Rytm i metr stanowią inne typy postaci, podobnie (ale tylko podobnie) jak rytm i takt w muzyce. Wzmiankowana już piosenka ludowa, *Hejze ino fijołecku leśny*, ma takt na trzy czwarte, a przebieg rytmiczny pierwszej frazy w zapisie nutowym przedstawia się następująco:



Każdy takt jest tu identyczny w swej trójdzielnej budowie, ale wypełnienie rytmiczne każdej przedziałki taktowej może być różne. Wszystkie walce mają takt na trzy czwarte, ale nie są identyczne co do swego przebiegu rytmicznego. Melodie śpiewu gregoriańskiego nie mają taktu, ale przecież nie są pozbawione rytmu. Tu analogia do wiersza, — który posiada i rytm, i metr, — i do prozy, — która posiada tylko rytm.

Chociaż metr nie jest „synonimem“ rytmu, to jednak nasuwa się pytanie, czy nie może on stanowić podłoża dla upostaciowań rytmicznych. Utwór wierszowany, np. którykolwiek sonet krymski Mickiewicza, jest całością tworzącą szereg z czternastu jednostek wierszowych. Skoro jest szereg, a elementy szeregu, czyli w danym wypadku poszczególne jednostki wierszowe, nie są identyczne, lecz zróżnicowane, to istnieje podłoże dla upostaciowań rytmicznych. Doświadczenie nie potwierdza tego przypuszczenia. Trzeba odróżniać metr i wiersz. Metr jest tworem schematycznym. Zaś wiersz — to metr, wypełniony odpowiednim materiałem językowym.

W konkretnej rzeczywistości literackiej bezpośrednio dane są nam wiersze. Metr natomiast w oderwaniu, w izolacji od wiersza nigdy nie jest i nie może być dany bezpośrednio, co nie znaczy, że metr jest identyczny z wierszem lub że jest fikcją. Wiersze tej samej miary mogą się różnić między sobą bardzo wyraźnie. Ale to, co je różni, to odrębność pulsacji rytmicznej w obrębie jednostki wierszowej, odrębność członowań i układów cząstek syntaktyczno-intonacyjno-frazowych, że ograniczymy się do jakości fonicznych. Metr natomiast pozostaje niezmienny, powtarza się identycznie. I w doznaniu, gdy różnice ukształtowania wiersza uderzają naszą świadomość, metr, zasugerowany przez początkowe wiersze, rozpoznany świadomie lub intuicyjnie, jakby niknie, spływając na peryferię uwagi. Podobnie jak takt w melodii. Alarmuje, gdy zostanie naruszony jego schemat lub zmieniony na inny.

Tak jest w utworach pisanych wierszem jednej miary. A w utworach polimetrycznych?

Jakiż to chłopiec piękny i młody,
Jakaż to obok dziewica,
Brzegami sinej Świtezi wody
Idą przy świetle księżyca?

Mamy tu dwa metry: 10-zgłoskowy i 8-zgłoskowy. Wiersze 10-zgłoskowe płyną czterema wzniesieniami rytmicznymi, wiersze 8-zgłoskowe — trzema. Alteracja: 4 akcenty — 3 akcenty, 4 akcenty — 3 akcenty, jest wyrazista i regularna. Lecz i ta regularność wzniesień i spadków ma charakter nie metryczny, lecz rytmiczno-frazowy. Te cztery wymieniające się regularnie cząstki składają się na jednostkę metryczną wyższego rzędu — na zwrotkę, która jako całostka metryczna powtarza się przez całą balladę niezmiennie.

Istnieją różne systemy metryczne. Ale niezależnie od systemu można podzielić metry na dwie grupy: metry średniówkowe i bezśredniówkowe.

Wśród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju...

Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki,
Wieźli łupy bogate, w zamkach i cerkwiach zdobyte...

Gorące dni nastawają,
Suche role się padają;
Polny świerszcz co głosu staje,
Gwałtownemu słońcu łaje.

W przytoczonych przykładach dwa pierwsze mają metr średniówkowy, trzeci jest bezśredniówkowy.

Co to jest średniówka? Zwróćmy się znów do analogii z taktem w muzyce. Najpospolitsze takty w muzyce to takt na 2/4, 3/4, 4/4. Są to takty dwudzielne, trójdzielne, czterodzielne. Niezależnie od tego, jak w takcie np. trójdzielnym rozwija się melodia, jaki ma charakter pulsacja rytmiczna, słyszymy, w której części taktu jesteśmy, zdajemy sobie słuchowo sprawę z przejścia od jednej części taktu do drugiej, do trzeciej. Metry w poezji są dwudzielne i jednodzielne. Momentem dwudzielności metru jest właśnie średniówka; metry jednodzielne, nie mając tego momentu, są bezśredniówkowe.

W teoretycznych rozważaniach o wierszu w różny sposób określano średniówkę. Pojmowano ją jako pauzę, swoisty przystanek, zawieszenie głosu. Te ujęcia identyfikowały średniówkę z którymś z działów intonacyjnych. Teoria ta w praktyce badawczej wikłała się w sprzeczności.

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,
Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki,
Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki,
Słońce krwawo zachodzi, z nim reszta nadziei.

Wiersz pierwszy składa się z czterech zestrojów intonacyjnych, działy między zestrojami są równoważne. Zgodnie więc z przytoczoną teorią średniówki, wiersz ten powinien by mieć ich trzy. Wiersz drugi składa się z dwóch zestrojów intonacyjnych, każdy zaś z nich — z trzech zestrojów akcentowych. Ponieważ dział intonacyjny jest tutaj silniejszy i jedyny, więc on stanowi moment dwudzielności i średniówka przypadałaby — zgodnie z tradycyjnym (i słusznym) przekonaniem — we właściwym miejscu, po siódmej sylabie. Wiersz trzeci stanowi jeden zestrój intonacyjny, więc albo nie posiada średniówki, albo — jeżeli średniówkę mogą reprezentować również i przedziały między zestrojami akcentowymi, to ponieważ jest ich tutaj pięć — wiersz posiadałby cztery średniówki. W wierszu czwartym — identycznie jak w wierszu drugim. Tym

czasem we wszystkich tych wierszach średniówka jest jedna i przypada po sylabie siódmej.

Sprzeczności pojmowania średniówki jako działu intonacyjno-frazowego próbowała usunąć inna teoria, utożsamiająca średniówkę ze stałym przedziałem międzywyrazowym [7]. Teoria ta istotnie rozplątywała prawie wszystkie „sprzeczności" poprzedniej teorii, ale i ona natykała się na trudności. Pomijając samo zagadnienie przedziału międzywyrazowego, czy jest on jakąś realnością językową, czy też stanowi pustą nazwę, której nic w rzeczywistości nie odpowiada; pomijając to, że s t a ł y przedział międzywyrazowy = średniówka, prowadziło w konsekwencji do uznawania prócz średniówki wewnętrznej (w 13-zgłoskowcu np. po 7 sylabie) również średniówki zewnętrznej zamykającej wiersz, bo i ten przedział jest stały, (co jednak kłóciło się choćby z intuicyjno-etymologicznym rozumieniem średniówki jako czegoś, co jest w środku, a nie gdzie indziej) — pomijając to wszystko, teoria ta napotyka w praktyce takie wypadki:

Łańcuch opuszczam, klucz *wy*kręcam, drzwi otwieram...

W przykładzie tym w żaden rozsądny sposób nie podobna wyinterpretować, że po siódmej sylabie (wy) przypada przedział międzywyrazowy. Trzeba by przyjąć, że to jest usterka, niedopatrzenie autora, ale A. Lange (skąd przykład) należał do wybitnych wierszopisów, przy czym tego rodzaju wypadki spotykamy u największych mistrzów, jak Kochanowski, Mickiewicz, Słowacki, Norwid.

Inny przykład:

W szmaragdzie bujnych traw, *na* krwawnikowym szalu...

Tutaj graficznie po siódmej sylabie (na) jest przedział międzywyrazowy. Rozpatrując ten moment w płaszczyźnie kategorii gramatycznych (przyimek i rzeczownik) też formalnie znajdziemy przedział, ale fonicznie, wymawianiowo przedziału tu nie ma żadnego.

We wszystkich przytoczonych przykładach średniówka jest jedna i przypada stale na moment po siódmej sylabie [8].

---

[7] K. W. Zawodziński, Fr. Siedlecki. W swych *Podstawach wersyfikacji...* również przyjmowałem ten pogląd.

[8] Odpowiednio w innych miejscach w innych metrach sylabicznych, np. 11=5+6; 10=5+5 lub 4+6. W metrach średniówkowych, ale opartych nie na stałej ilości sylab, miejsce to może być sylabicznie zmienne, ale stałe, gdy mierzymy metr właściwą mu miarą stopy, zestroju akcentowego.

Teoretyczne niepowodzenia w wyjaśnieniu istoty średniówki wynikały, jak się zdaje, z tego, że nie rozróżniano wcale lub niedostatecznie rozróżniano metr od wiersza. Metr jest tworem schematycznym i — jak już była o tym mowa, — nie może być dany bezpośrednio, w izolacji od swego podłoża językowego. Ale w przeżyciu istnieje jako struktura autonomiczna i powtarzająca się niezmiennie. Wiersz to metr wypełniony odpowiednim materiałem językowym. Materiał ten może przyjmować różne kształty foniczno-rytmiczne w obrębie metru, aż do pewnych granic, kiedy struktura metryczna zostanie niejako rozsadzona przez wypełniający go materiał językowy. Takim np. krańcem w wierszach opartych o system sylabiczny metru jest zwiększenie lub zmniejszenie ilości sylab.

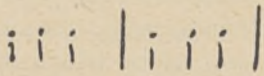
Potem, gdy suknię już zrzuciła krótką,
gdy się jej wiosna zaczęła siedemnasta,
w Warszawie z ciotką mieszkała rozwódką
i poznawała obyczaje miasta.

Tutaj wiersz drugi ostro się odcina, ale ta ostrość dlatego właśnie jest uderzająca, że — nawet nie licząc sylab — mamy w uchu metr 11-zgłoskowy, utrzymywany przez kontekst metryczny.

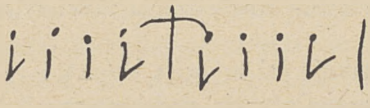
Wewnątrz metru materiał językowy może się układać w różny sposób: raz tak, że rozłożeniem działów intonacyjnych podkreśla średniówkę, raz tak, że ją gasi, tuszuje. Jednak — nawet gdy na jej miejsce nie przypada żaden dział intonacyjny, a nawet formalny przedział międzywyrazowy—średniówka nie przestaje istnieć, nie jest zniesiona. Średniówka, będąc elementem strukturalnym metru, jego momentem dwudzielności, podobnie jak metr nie ma własnego odpowiednika w konkretyzacji głosowej, w wymawianiu. Gdy odpowiednim „charakterem“ głosu konkretyzujemy jakiś dział intonacyjny, przypadający na moment średniówki, konkretyzujemy właśnie ten dział, a nie średniówkę. Toteż gdy na jej miejsce nie przypada żaden dział, średniówka nie przestaje istnieć będąc składnikiem nadbudowanego, autonomicznego przeżycia dwudzielnej struktury metru. W zasadzie średniówka nie istnieje nigdy w wymawianiowej konkretyzacji wiersza, ale istnieje zawsze — jeżeli to jest metr dwudzielny — w słuchowym doznaniu autonomicznego przeżycia struktury metru.

Dla uchwycenia tej pozornej „dziwaczności“ średniówki zwrócimy się znów do taktu i wypełniającej go struktury melodyczno-ryt-

micznej w muzyce. W takcie na 3/4, a więc w takcie trójdzielnym, „najlogiczniejszym“ układem melodyczno-rytmicznym do struktury taktu byłby taki, w którym każdej cząstce taktu odpowiadałaby cząstka melodyczno-rytmiczna.



Ale już wzmiankowana melodia piosenki *Hejze ino* niezupełnie pokrywa się z wewnętrznym podziałem taktu. A istnieją takie, które z nim „kolidują“, np.



Czy w tym wypadku węzłowe momenty trójdzielności taktu przestały istnieć lub zmieniły swe „miejsce“? Słyszymy je doskonale, chociaż struktura melodyczno-rytmiczna nie tylko ich nie podkreśla, lecz wręcz je tuszuje. Słyszymy je doskonale, a jeżeli mamy słuchową wątpliwość, wytupujemy je sobie lub podkreślamy ruchami ręki. W metrze dwudzielnym w takich wypadkach nie można średniówki ani wytupać, ani podkreślić machnięciem ręki (praktycznie można to robić, ale będzie to znak całkowicie heteronomiczny w stosunku do słuchowego charakteru średniówki).

Błędne teorie średniówki zdają się również wynikać z wieloznaczności lub nieprecyzyjnego rozumienia terminu „intonacja“. Mówi się o swoistej intonacji konturu metrycznego. Intonacji w tym znaczeniu nie należy mieszać z dwoma innymi typami intonacji: 1) z intonacjami treściowymi i 2) z frazą intonacyjną.

Ze wszystkich części mowy w najczystszej formie wyrażają wzruszenie emocjonalnie wypowiadającej się jednostki wykrzyknienia. W konkretnych życiowych wypadkach nieomylnie po trudno uchwytnych właściwościach odróżniamy treść uczuciową wykrzyknienia. Jakoś inaczej, ale wyraziście brzmi to samo *ach* „smutne“, inaczej to samo *ach* „radosne“, „zakłopotane“, „przerażone“. Różnice te powoduje odmienny charakter w każdym wypadku intonacji uczuciowej. Nieomylnie w naszym doświadczeniu językowym odróżniamy po równie trudno uchwytnych właściwościach dla opisu słownego intonację intelektualno-komunikatywną. Najczęściej bodaj ma ona postać intonacji oznajmującej, która

bardzo wyraziście różni się od intonacji pytajnej i odpowiedzi. Intonacje uczuciowe i intelektualne nazwijmy sobie intonacjami treściowymi. Otóż czym innym jest fraza intonacyjna. Cechuje ją strukturalna dwudzielność. Fraza składa się z antykadencji i kadencji. Antykadencja, mówiąc obrazowo i apelując do nieustannego naszego doświadczenia językowego, to linia głosowa wznosząca się ku górze, aż do swego szczytu. Każdy moment tej linii wraz z momentem szczytowym cechuje poczucie braku zakończenia — spoczynku. Może nastąpić moment zatrzymania się, przerwy, ale domaga się on dalszego ciągu.

Kadencja to opadanie linii głosowej od szczytowego momentu antykadencji ku dołowi, aż do momentu ostatecznego zakończenia — spoczynku.

Wśród takich pól przed laty, stał dwór szlachecki

Zestroje intonacyjne to cząstki frazy, wypełniające główne, strukturalne składniki frazy — antykadencję i kadencję.

Wśród takich pól przed laty, na pogórku niewielkim,

we brzozowym gaju stał dwór szlachecki.

Rytmicznie wchodzą tu jeszcze w grę zestroje akcentowe.

Intonacja konturu metrycznego jest zupełnie czymś innym niż intonacja treściowa i intonacja frazy, przy czym tak dalece innym, że można się spierać, czy należy stosować do tego zjawiska nazwę „intonacja".

Intonacje treściowe i intonacja frazy mają swe odpowiedniki głosowe, są realizowane w mowie swoistymi „charakterami" rozbrzmiewania mowy.

Lekko mi, rzeźwo, lubo! Wiem, co to być ptakiem!

Słysząc te znaki słowne wiemy, że chodzi tu o pewne napięte uczucie radosne, dzięki rozumieniu słów i sensu zdania. Nawet gdybyśmy nie rozumieli słów, słyszelibyśmy ów swoisty charakter brzmienia intonacji uczuciowej. Równocześnie słyszymy, jak wznosi się antykadencja aż do szczytowego momentu „wiem" i opada kadencja od tego momentu aż do słowa „ptakiem". Fonika tej wypowiedzi rozbrzmiewa jako jeden głos (nie tak, jak to bywa w muzyce, że słyszymy równolegle i równocześnie dwugłos), ale w naszym doznaniu przeżycie intonacji uczuciowej i słyszenie odpowiadających

jej „charakterów“ jednolitego brzmienia głosowego nie miesza się z przeżyciem frazy intonacyjnej i ze słyszeniem odpowiadających jej „charakterów“ brzmieniowych, nie mieszają się jak np. jakieś dwie barwy nałożone na siebie, dające jakąś trzecią. W doznaniu płyną równolegle dwa autonomiczne przeżycia. Do nich dołącza się trzecie—przeżycie rytmu, postaciowanie układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Więc chociaż rozbrzmiewanie mowy jest brzmieniem jednym fizycznie, w przeżyciu jest „zsynchronizowanym“ splotem brzmień i to w sensie „polifonicznym“.

Intonacyjny kontur metru autonomicznego odpowiednika fonicznego, własnych autonomicznych „charakterów“ wymawianiowych w splocie brzmieniowym mowy nie ma. Intonacyjny schemat metru można sztucznie wydobyć abstrahując, a chwilami i gwałcąc strukturę intonacyjno-składniową jednostek wierszowych.

Wśród takich pól przed laty, — nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, — we brzozowym gaju
Stał dwór szlachecki, z drzewa, — lecz podmurowany;
Świeciły się z daleka — pobielane ściany
Tym bielsze, że odbite — od ciemnej zieleni
Topoli, co go bronią — od wiatrów jesieni.

Stosując wzniesienie głosu do kreski, a potem spadek głosu, nie bacząc na wyznaczniki syntaktyczno-frazowe, wydobywamy kontur metru i jego element strukturalny — średniówkę. Ale normalnie nikt nie przeczyta tych wierszy w ten sposób. Małe dziecko, będące w pierwszej fazie nauki czytania, będzie składać wyrazy, rozbijając tę strukturę słowną na poszczególne znaki. Gdy jednak samo odczytywanie znaków przestanie być dla niego trudnością, a wraz z odczytywaniem znaków zacznie przychodzić bezpośrednio do rozumienia znaczeń, „zarysuje“ głosem foniczno-rytmiczną strukturę całości, a wraz z nią zarysuje się w doznaniu, chociaż nie uświadomiony teoretycznie, kontur metryczny, który sprawia, że urywek z *Pana Tadeusza* ma swoisty „wygląd“, różniący go od każdego urywka prozy.

Dotychczasowe uwagi, mające na celu wyrazić przeświadczenie ich autora o rytmie i metrze, można by streścić w sposób następujący.

Co do ogólnej teorii rytmu: rytm jest swoistym, autonomicznym przeżyciem, swoistym upostaciowaniem pewnych właściwości podłoża. Rytm w utworach literackich jest strukturą o odpowiedniej rozpiętości, ma charakter przebiegu czasowego, wiąże się z warstwą foniczną materiału językowego. Czynnikami rytmotwórczymi są sylaby, zróżnicowane pod względem przycisku. Czynniki intonacyjno-frazowe chociaż nie są czynnikami rytmotwórczymi, odgrywają istotną rolę modyfikującą w kształtowaniu nurtu rytmicznego.

Metr jest również przeżyciem i postacią, ale o swoistej i autonomicznej odrębności w stosunku do upostaciowań rytmu. Rytm i metr nie są synonimami. Stosunek rytmu i metru w poezji jest analogiczny do stosunku rytmu i taktu w muzyce.

Metry są jednodzielne i dwudzielne. Średniówka — to moment dwudzielności metru. Średniówka jest niezależna od czynników materiału językowego, wypełniających kontur metryczny.

NARODZINY

Pierwszy raz widzi światło.
Świat jest jaskrawym światłem.
Nie wie, że krzyczą
Jaskrawe ptaki.
Ich serca biją szybko
Pod ogromnymi liśćmi.
Nie wie, że ptaki żyją
W innym czasie niż człowiek.
Nie wie, że drzewo żyje
W innym czasie niż ptaki
I będzie szło powoli
Do góry szarą kolumną
Myślące korzeniami
O srebrze podziemnych królestw.

★

Ostatni z rodu, przychodzi
Po wielkich tańcach magicznych.
Po tańcu Antylopy,
Po tańcu Skrzydlatych Węży,
Pod wiecznie błękitnym niebem
W dolinie ceglastych gór.

Przychodzi po pstrych rzemieniach
U tarczy z głową potwora,
Po bóstwach które zsyłają
Sen malowaną powieką,
Po rdzy rzeźbionych okrętów
O których zapomniał wiatr.

Przychodzi po zgrzytach mieczów
I głosie rogów wojennych,
Po strasznym krzyku zbiorowym
Za pyłem kruszonej cegły,
Po trzepotaniu wachlarzy
Nad żartem cieplych porcelan,
Po tańcach jeziora łabędzi
I po maszynie parowej.

Gdziekolwiek stąpnie, tam wszędzie
Trwa odciśnięty na piasku
Ślad stopy z szerokim palcem
I wzywa, aby przymierzył
Swoją dziecinną stopę
Idącą z dziewiczych lasów.

Gdziekolwiek pójdzie, tam wszędzie
Znajdzie na rzeczach ziemi
Ciepły i ręką ludzką
Wytarty polerunek.
Nigdy go nie opuści,
Na zawsze przy nim zostanie
Bliska jak oddech obecność,
Jedyne jego bogactwo.

DO TADEUSZA RÓŻEWICZA, POETY

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.
Czterysta rzek błękitnych pracowało
Na jego narodziny i jedwabnik
Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda.
Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla
Uformowały się z myślą o nim
I wielopiętrowy gmach łubinu
Jemu rozjaśniał noc na skraju pola.
Więc się radują wszystkie instrumenty
Zamknięte w pudłach i dzbanach zieleni
Czekając, aby dotknął i aby zabrzmiały.

Chwała stronie świata która wydaje poetę!
Wieść o tym biegnie po wodach przybrzeżnych
Gdzie na tafli we mgłach śpiąc pływają mewy
I dalej, tam gdzie wznoszą się i opadają okręty.
Wieść o tym biegnie pod górskim księżycem
I ukazuje poetę za stołem
W zimnym pokoju, w mało znanym mieście,
Kiedy zegar na wieży wybija godzinę.

On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w głębi muszli starożytność morza
Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny
Jest jego szept wspierający ludzi.

Szczęśliwy naród który ma poetę
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.

Tylko retorzy nie lubią poety.
Siedząc na szklanych krzesłach rozwijają
Długie rulony, metry szlachetności.
A naokoło huczy śmiech poety
I jego życie nie mające kresu.

Gniewni są. Wiedzą że ich krzesła pękną
A w miejscu gdzie siedzieli nie wyrośnie
Ani źdźbło trawy. Krąg spalonej siarki,
Rudy, jałowy pył, mrówka ominie.

WARSZTAT GRAFIKI LUDOWEJ

(EL TALLER DE GRÁFICA POPULAR)

1

Słońce toczy się nad górami, dolinami
I rozlega się stukot młotków, głosy kobiet, szelest bosych stóp [na ziemi,
Idą dymy nad pola kukurydzy i niebieskie zbocza wulkanów,
Iskry kuźni polatują nad wodami przepaści.

Przez wiele dni, wiele lat i wiele stuleci
Indianin szedł o świcie krusząc w palcach bryłkę żółtej gleby,
Dziewczyny po krętych ścieżkach na głowach niosły dzbany
I wieczorem na placu wioskowym buczał bęben i piszczała wiola.

Pieśni i zmieszane opowieści,
Których słowa powtórzyła pamięć starych kobiet:
Żelazna rękawica rycerzy Korteza,
Biel i złoto kościołów na hełmach wzgórz,
Tętent jeźdźca w kaftanie z czarnego aksamitu,
Siodło wysadzane rubinem i srebrne ostrogi.
Zdarzenia na jarmarkach, lata głodu,
Błagalne procesje w pyle w czas posuchy
I znaki, po których w puszczy poznaje się drogę
Do ruin świątyni słońca w wężowisku drzewa.

2

Serce człowieka pragnie,
Marzenie Fausta jest światłem jego krwi:
Stanąć nad wielką, ludną, radosną doliną,
Słuchać pieśni śpiewanych w porze mądrych prac
I dzban braterstwa pić ze szczęśliwymi.
Roślinna myśl człowieka wypuszcza listowie
Z uprawnych, ciepłych spraw, kruchych okoliczności,
W chłodnej godzinie, na krawędzi nocy.
Juanita nastąpiła na cierń i płacze.
Żona rozczesuje czarne włosy i brunatne końce jej piersi chwieją się.
Mały José siusia na środku izby i przypatruje się temu z uważnym
[zdumieniem.
Żując słomkę, człowiek ogarnia myślą i niebo i ziemię
I wyobraża sobie wiele izb, a w każdej
Siedzi człowiek żujący słomkę w zamyśleniu.
Później, w godzinie różowego zmierzchu,
Jest księga otwarta i szorstkim palcem Indianin
Powoli, powoli śledzi i składa litery.

3

Zamiary powstają z kruchych okoliczności.
Przenikliwy zapach potu i moczu, choroby,

Brak pieniędzy na mąkę i oliwę,
Rozdarte spodnie, odstająca podeszew sandałów
Towarzyszą im albo przewodzą.
Trzy pokoje wynajęte w spleśniałym podwórzu
Przyjaciele nazwali Warsztatem Grafiki Ludowej
I ustawili tam ręczną prasę, na której podobno
Biła swoje ulotki jeszcze Paryska Komuna.

Rylcem wyrazić głosy ludzkich ust:
Płacz i zawodzenie,
Miłosny szept i pieśń wesela,
Oddechy utrudzonych i przekleństwo,
Wezwanie do walki i krzyk boju.
Rylcem wyrazić pamięć ludu
O starych wierzeniach i podbojach
I jego dzień codzienny i nadzieję.

To był zamiar. Działo się to
W trzydziestym ósmym roku.

4

Ci, którzy ścinają trzcinę cukrową,
Ci, którzy pracują w żupach solnych,
Ci, którzy do orki zaprzęgają woły,
Górnicy wynurzający się z tunelu kopalni,
Drwale piłujący bierwiona w zatoce,
Ładowanie warzyw na wąskie czółna,
Wyplatanie kapeluszy z włókien bekalu,
Łuskanie kukurydzy, jadłodajnie,
Kobiety przyrządzające tesgüino,
Muzykanci z basetlami, wielkie bębny,
Cisza łodzi płynących po rzece Palizada,
Wiejscy handlarze i fryzjerzy,
Rynki, pochody, karuzele.

I ładownice skrzyżowane na piersi tych których prowadził Zapata
I chorągwie nad głowami tłumu: Pokoju, Ziemi i Chleba
I tańce uśmiechniętych złośliwie szkieletów
Przeciwko stręczycielom nowojorskich towarów
I rysunki według fresków malowanych tysiąc dwieście lat temu
I życie w Morelii, Huichol, na Yukatanie.

Każdemu mężczyźnie, każdemu dziecku i każdej kobiecie
Rylec artystów przydał ton odrębny.
W milionach twarzy i rąk nie znalazł powtarzalnej.
Ciało było ciałem, krew krwią.
I potężniejsze niż litery ksiąg
Z kruchych okoliczności i zwątpienia
Powstało dzieło
Warsztatu Grafiki Ludowej.

5

Dni bezbrzeżne,
Pod słońcem szelest bosych stóp, noże ofiarne, zbroje Korteza w pyle
[wulkanicznej ziemi.
Zwoływanie się ludzi krzywą błyskawicą sztyletu na polach,
Nowe postanowienia w kole śmierci i zaślubin.
Dni bezbrzeżne
Te które były i te które będą.

W ciepłym wnętrzu wątłego gardła, w drżeniu które przebiega
Do pracowitych palców, zaczynał się głos.
Olbrzymie skrzypce meksykańskich dolin
Huczały nim i niosły dalej.
Aż pod śnieżne księżyce i bryzgi monsunów
Przeniknął i obiegł planetę.

KAZIMIERZ BUDZYK

FRANCISZEK SIEDLECKI

Franciszek Siedlecki, najwybitniejszy współcześnie znawca wersyfikacji, był propagatorem nowego wówczas kierunku, który w ramach naszej nauki o literaturze reprezentował stanowisko formalistyczne. Ale był równocześnie Siedlecki gorącym zwolennikiem, a często i uczestnikiem radykalnych społecznie ruchów, inspirowanych i organizowanych także i na terenie studenckim przez Partię Komunistyczną, z której członkami łączyły go osobiste kontakty i przyjazne stosunki. Jakże to? Formalizm w nauce, a w praktyce społecznej komunizm? Dziś to wydaje się dość dziwne, żeby nie powiedzieć — dziwaczne. Wtedy jednak było zupełnie zrozumiałe, więcej nawet — konsekwentne. W nauce o literaturze, która w Polsce przeżywała wtedy okres wszechwładnie się panoszącego idealizmu filozoficznego i poznawczego, kierunek, którego tak żarliwym wyznawcą był Siedlecki, odgrywał równie rewolucyjną rolę, co w dynamice klasowej tych czasów — marksizm. Mimo że Siedlecki w swych koncepcjach naukowych nie był marksistą, rytm rozwojowy jego nauki i praktyki społecznej był wspólny. Był to rytm postępowy i rewolucyjny. W średniowieczu, a niejednokrotnie i później, działacze rewolucyjni z *Biblią* w ręku prowadzili klasy ujarzmione do walki o władzę — Siedlecki ścierał się z bojówkarzami endeckimi dzierżąc pod pachą wydawnictwa naukowe czeskich „papieży" formalizmu. Niektórzy z nich zresztą żyją teraz spokojnie na łaskawym chlebie Amerykanów i wysługują się wrogom pokoju. Na te pozycje przeszła teraz i u nas większość pra-

wicowego odłamu polskich badaczy literatury. Taka jest dialektyka dziejów w dziedzinie abstrakcyjnych teorii i praktyki społecznej, w ramach nauki i polityki.

Dziś, kiedy naukę rewolucjonizuje marksizm, Siedlecki wcale nie byłby już wyznawcą formalizmu, jak nie są nimi jego koledzy i towarzysze — uczestnicy tym samym rytmem pulsujących walk o unaukowienie polonistyki i postęp społeczny Polski międzywojennej. Siedlecki całego siebie oddał obydwu tym sprawom i bardzo go brak obecnie. On najostrzej ze wszystkich zwalczał jałowe przyczynkarstwo wiedzy pozytywistycznej, z namiętną pasją przeciwstawiał się idealistycznym bezsensom wczuwalnictwa estetycznego, domagał się w polonistyce wiedzy ścisłej, naukowo sprawdzalnej, metodologicznie poprawnej.

Wiele z naukowej ścisłości zachowały do dziś z niczym ówcześnie nie dające się u nas porównać studia wersyfikacyjne Siedleckiego, choć niewątpliwie w pełni ich dzisiaj aprobować niesposób. Niesposób mianowicie aprobować wyodrębnienia zjawisk, których rozwój miał się tłumaczyć sam w sobie, w ramach immanentnej teorii dynamiki szeregów literackich. Ale są w tym i rzeczy o wartości nie przemijającej do dzisiaj. Prace Siedleckiego dawały wstępną konstatację faktów literackich, przynosiły materiał poznawczy dotąd nie dostrzegany i w ogóle niedostrzegalny w obrębie ówczesnej metodologii idealistycznej. Siedlecki po raz pierwszy u nas w tym stopniu nawiązał w swych rozprawach do językoznawstwa, które będąc bezradne w wyjaśnianiu uczyło postrzegać, konstatować zjawiska dotychczas tylko językowe, a potem także i poetyckie. Przeniesienie tych osiągnięć opisowych zracjonalizowanej wiedzy lingwistycznej na grunt zatrutego wówczas idealizmem literaturoznawstwa polskiego — oto główna zasługa naukowa Siedleckiego. Ktokolwiek po nim zajmował się uprawianą przez niego dziedziną, nie mógł, a nie może i dotąd ominąć tych dwu jego książek i kilkunastu artykułów naukowych.

Na terenie nauki o literaturze Siedlecki był nie tylko uczonym. Był kto wie czy nie przede wszystkim — działaczem. Ze skromnego koła studenckiego uczynił poważną instytucję naukowo-pedagogiczną i wydawniczą. Brak polskiej tradycji naukowej w interesującym go kierunku postanowił zastąpić przez zorganizowanie A r c h i w u m T ł u m a c z e ń, przyswajające te książki, które by mogły skutecznie przyczynić się do zracjonalizowania, unaukowie-

nia, unowocześnienia dotychczasowych metod badawczych. Przeważający wtedy formalizm wnet stał się w świadomości naukowej Siedleckiego pozycją tylko historyczną, gdyż olbrzymi tom, którego nakład zniszczyła wojna, pt. *Rosyjska szkoła formalna*, zakończony został rozprawą Hopensztanda, który już z pozycji marksizmu poddawał krytyce metodologicznej literaturoznawstwo formalne.

Zarysowany w ten sposób rozwój został udokumentowany po wojnie przejściem na pozycje marksistowskie przedstawicieli czeskich fonologów jak Mukařovský, Hávranek i inni.

Siedlecki zmarł w r. 1942 u progu sił twórczych i nie zdołał jeszcze przenieść do swej pracy naukowej wszystkich konsekwencji teoretycznych postępowej, socjalistycznej, żarliwie przez siebie stosowanej praktyki społecznej. Ale w dyskusjach i rozmowach wyraźnie zarysowywał się u niego kierunek, który dziś miałby w nim najgorętszego wyznawcę i bojownika. W stronę marksizmu prowadziło Siedleckiego nie tylko samo życie, ale też zracjonalizowana wiedza, która chcąc wyjaśnić sens opisywanych zjawisk, zmierzała do przekroczenia zaczarowanego kręgu form literackich, kazała coraz bardziej rozszerzać kontekst poznawczy, szukała powiązań z rozwojem literatury, z dynamiką przemian ideologicznych, z życiem pulsującym tętnem ostrych walk w społeczeństwie klasowym.

Wiele było nici wiążących Siedleckiego z życiem kulturalnym postępowej Warszawy. Nie wystarczała mu wąska specjalność naukowa ani działalność społeczna i aktywność organizacyjna. Wśród tematów jego pisarstwa obok wersyfikacji jakże często pojawiały się sprawy, będące żywym świadectwem wszechstronności jego zainteresowań. Więc teoria przekładu, popularyzacja literatury radzieckiej, film, literatura dziecięca, w której zresztą Siedlecki dawał próbki swego niewątpliwego artyzmu.

Ta ostatnia dziedzina była długo skrywaną pasją tego Siedleckiego, którego prawie nikt nie znał. Po latach niechże więc i w tej dziedzinie sprezentuje się jego wrażliwość na wszystko, co ludzkie i piękne.

BUKA I WOWA

Franciszek Siedlecki przyjechał do Paryża z początkiem listopada 1937 r. Otrzymał wówczas stypendium wymienne, ustanowione wspólnie przez rząd francuski i polski, z listy etatów, którymi dysponował Uniwersytet Warszawski. Wydał już wtedy *Studia z metryki polskiej*, dobijał ostatnich arkuszy Prac ofiarowanych K. Wóycickiemu. Spotkaliśmy go po raz pierwszy w piękne popołudnie jesienne nad Sekwaną. Siedlecki szedł od Mostu Aleksandra w kierunku Notre Dame i zaglądał obojętnie do skrzynek z książkami, ustawionych na wybrzeżu. Panował w nich chaos doskonały. Uszliśmy razem kilkanaście kroków, mijając stoisko, gdzie spoczywały obok siebie stare i nowe książki, znaczki pocztowe krajów kolonialnych, porcelana, sztychy francuskie z wieku XVIII, odbijane raz po raz z płyt, w miarę zamówień klienteli.

Siedlecki nie okazywał wielkiego zadowolenia z przyjazdu. Był to rzadki wtedy we Francji wojażer naukowy: cudzoziemiec oporny. Powszechnemu wśród przybyszów zachwytowi nad kulturą Francji, który umiał przetrwać stulecia, Siedlecki przeciwstawiał chłód zupełnie programowo. W tej postawie przekory i czujnej krytyki była cała osobowość Siedleckiego, znana dobrze towarzyszom jego życia. Już wówczas, w pierwszych tygodniach swojego pobytu, Siedlecki odkrył księgarenkę rosyjską gdzieś w pobliżu bramy St. Martin. Tutaj grzebał godzinami — z pasją szperacką, w której mu nikt nie dorównał — wśród książek poetów i formalistów rosyjskich. Przechadzki nad Sekwaną zarzucił. Gromadził i uzupełniał materiał do dużego wydawnictwa, które nigdy nie miało ukazać się w druku, *Rosyjska szkoła formalna* (zapowiadana przez Koło Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego w serii Archiwum Tłumaczeń).

Mimo tej postawy oporu wewnętrznego zaczął przychodzić rychło do wielkiej czytelni w Bibliothèque Nationale. Ale zachował

ten sam styl obserwacji: wydziwiał na wszystko. Naraziły mu się najpierw katalogi biblioteczne, ułożone całymi warstwami alfabetów i haseł rzeczowych, istotnie w tamtych latach nie troszczące się zbytnio o czytelnika. Później skomplikowane sygnatury książek, z których Anatol France umiał szydzić w sposób nieporównany. Później woźni biblioteczni, których gaskonady z naręczami druku śledziliśmy wesoło. Folgując sobie w tym nawyku drwiny, Siedlecki siedział jednak w czytelni (zmieniał ją czasem na czytelnię czasopism) do godziny szóstej wieczorem, pochylony nad notatkami, które prowadził swoim kapryśnym, neurastenicznym pismem. Trzymał wówczas przed sobą — ku zdumieniu i podziwowi sąsiadów — długie pudło z tektury, gdzie układał fiszki do bibliografii nauki o wierszu. W tym pudle odbywał codziennie swoją liturgię bibliograficzną. Aż odźwierny, wyprostowany, uroczysty, z wąsami pokrytymi czarną pomadą, wypłaszał zapóźnionych czytelników wielkim krzykiem: *Mesdames et Messieurs, on va à bientôt fermer!* I po chwili, już zupełnie groźnie: *Mesdames et Messieurs, on ferme!*

Siedlecki przechodził obok krzyczącego cerbera, uchylając ironicznie teczki i pudła z bibliografią, jak żądał tego regulamin biblioteczny. Ale na ulicy żartował, że wyniesie cały katalog, nie wzbudziwszy żadnego podejrzenia (przy tym nie szło o błahostkę: drukowany katalog Bibliothèque Nationale — w szpaltach korektowych leżała wtedy dla wygody czytelników litera R — liczył kilkadziesiąc oprawnych tomów dużego formatu). Tylko jeden wyjątek od rygorystycznej zasady kontroli zdarzył się w tym czasie: Herriot, prezydent Izby, był na sali. Przechodząc obok odźwiernego nie otworzył teczki. Podał rękę cerberowi.

Po godzinach bibliotecznych Siedlecki nie wracał do domu. (Mieszkał na rue Lamandé, w szkole Batignolskiej). Czasem przechodziliśmy razem przez najcichszy w tej porze dnia, zawieszony nad ciemną wodą Pont des Arts — na prawy brzeg rzeki, obok wielkiego masywu Luwru, naprzeciw kolumnady Instytutu. Najpracowitszy z nas, Maciej Żurowski, chodził jeszcze na kilka godzin do czytelni Ste Geneviève, otwartej do późnego wieczora. Siedlecki już tylko na obiad do restauracji „Węgierskiej“ na rue Mazarine, gdzie wszelkie dania kraszono obficie papryką. Na krześle, zasuniętym pod stolik, spał bury kot, mówiło się o nim „kot Siedleckiego“. (Franek był „kotofilem“, co się zowie. Bardzo go ucieszył artykuł Tadeusza Sinki *Kochanowski jako kotofil).*

Wśród tej pracy, lektury i przechadzek po mieście polubił Paryż. Powiedzmy: niektóre rzeczy w Paryżu. Najpierw odkrył ze zdumieniem, że w tej obcej stolicy kryje się tyle — Warszawy (na widok jakiejś kolumnady, stawianej według rysunku tych samych — francuskich czy włoskich — architektów). Potem pociągnęła go rozległa perspektywa Pól Elizejskich. Gdy późną wiosną roku 1938 zaczęły przekwitać lipy, Siedlecki przystanął raz pod pomnikiem Woltera na wybrzeżu i powiedział:

— Tyle zrobili filmów o Paryżu. I żaden reżyser nie wyzyskał tego motywu: jak lipy kwitną, jak zrzucają puszysty kwiat w Paryżu. Paryż jest najładniejszy z opadającymi lipami.

Na samym końcu, w maju czy czerwcu 1938 r., pojawił się plakat. Siedlecki dostrzegł na stacji kolejki podziemnej ogromny plakat firmy, zalecającej swój przemysł meblarski. Grafik przedstawił dla reklamy las, przez który idą dwa drewniane stworki, ujęte komicznie pod rękę. Plakat nosił napis *Bois dur et bois joli* oraz adres fabryki mebli na Montmartre. Siedleckiego urzekł *Bois dur et bois joli.* Znalazł dla stworków dziwne imiona: były to dla niego Buka i Wowa, o których zaczynał czy postanawiał pisać, rozrzucając marnotrawnie swój talent literacki, książkę dla dzieci. Zapragnął mieć ten plakat. Zabiegał na próżno o jego fotografię, ale trudno ją było zrobić małym aparatem, na stacji podziemnej, przy świetle elektrycznym. Wreszcie, gdy Siedlecki wyjechał już do Polski (z początkiem lipca 1938 r.), poszliśmy po prostu do biura firmy na Montmartre, by wydobyć ów *Bois dur et bois joli.* Paryż zna tyle manii kolekcjonerskich, że urzędnik firmy zrozumiał bez trudu namiętność Franka Siedleckiego. Olbrzymi plakat, przełamany kilkanaście razy, został wyprawiony pocztą z Paryża do Warszawy. Niebawem — w liście, który obyczajem Siedleckiego nie miał początku i gubił się w dopiskach — nadszedł duży fragment niezwykłego poematu o Buce i Wowie. (Nie ma dziś tego pomysłu wśród kartek zachowanych. Była to gra wyrazów: Buka, Azbuka itd., wypełniająca pół stronicy...). A tymczasem przez wszystkie stacje paryskiego metra, wziąwszy się za drewniane ręce, szły zabawnie dwa potworki, kolorowe, wystrugane z dębowego drzewa, Buka i Wowa Franciszka Siedleckiego.

FRANCISZEK SIEDLECKI

ZŁOTA JESIEŃ

W zeszłym roku Buka z Wową
Do Warszawy przyjechały.
Jesień... Liście z drzew spadały,
Gwiazdy drżały w noc wrześniową...

Już Łazienki stoją pustką,
Park na Pradze opustoszał —
Jakby świat ten cały usnął,
Jakbyś wkoło maku posiał...

Głos w jesiennej, sennej ciszy
Tak daleko leci, leci...
Szron na dachach rankiem skrzy się,
Wiatr zeschnięte liście miecie.

Wiatr, wiaterek czas swój trwoni,
Od niechcenia piosnkę nuci,
To ją urwie na półtonie,
Znów się nudzi, znów się smuci...

Dawniej, stale zatrudniony,
Ledwie pracy mógł podołać:
Teraz, choćby płoszyć wrony —
Nikt nie wzywa, nikt nie woła...

Więc bez celu i bez chęci
Suche liście w kółko kręci
I odpędza myśl o jutrze,
Że dzień co dzień teraz krótszy.

Dzień wciąż krótszy... Szare zmierzchy...
Szare... zryte kartofliska...
Kuropatwa spod nóg pierzcha...
Dym z ogniska pełznie nisko...

Promień słońca blady... kosy...
Trawa zmięta... stratowana...
Zmilkły w lesie ptaków głosy...
Ani śladu po bocianach...

Ale niebo — jasne jeszcze,
Jeszcze jesień — cicha, złota...
Potem — przyjdą długie deszcze,
Przyjdzie długa, szara słota.

Wiatr z zawieją w tan pośpieszy
Po kałużach pełnych wody...
Dzieci! śpieszmy się nacieszyć
Resztką ciepła i pogody!

Miłoż w parku siąść w południe,
Na ławeczce w blasku słońca...
Jak w powietrzu płynie cudnie
Pajęczyna latająca!

Babie lato! Złota jesień!
Co za spokój wkrąg ogromny!..
Lecz cóż jesień ta przyniesie
Bezrobotnym i bezdomnym?..

Wrzesień. Liście z drzew spadają.
Lasy — nagie; pola — łyse...
. . . .
Piękne panie narzucają
Na ramiona srebrne lisy.

Fragment poetycki Franciszka Siedleckiego *Złota jesień*, wydobyty z jego papierów pośmiertnych, stanowi prolog do poematu *Muzykantów było sześciu. Ballada o liskach*, ukończonego wiosną 1941 roku.

OBYCZAJE

W styczniu 1950 roku przyszło mi na myśl, że wstyd siedząc w Ameryce nie widzieć najgłośniejszej od paru lat sztuki teatralnej, w dodatku stanowiącej nowy eksport amerykański do Paryża. Sztuka ta — *Street-car named desire* Tennessee Williamsa — była grana w Baltimore, odległym o godzinę drogi, więc pojechaliśmy, zarezerwowawszy telefonicznie bilety. Padał ulewny deszcz i w tym deszczu *higway* (czyli autostrada) nr 1, wielka arteria komunikacyjna wschodnich Stanów, wyglądała jak fantazja z niesamowitej opowieści. W promieniu reflektorów wyskakiwał z ciemności beton z trąbami powietrznymi wody, mienił się tęczowo, odbijały się w nim czerwone i zielone neony mijanych stacji benzynowych, a w tej szaro-liliowo-czerwono-sinej mazi wyłaniały się ryczące olbrzymie smoki z lśniącego metalu — cysterny, wozy transportowe — wysadzane rojami czerwonych lampek, całe w pyle rozpryskiwanej wody.

Wjechaliśmy do Baltimore, które jest miastem tak ponurym jak Levallois-Perret, nieco bardziej ponurym niż Detroit. Jeżeli Edgar Allan Poe, który tutaj zapił się na śmierć w r. 1849, rzucił na to miasto klątwę, to klątwa okazała się skuteczna. Długie mile pustych ulic z bezosobowymi światłami neonów gdzieś na rogu, nuda czynszowych domków... Tęskni się, żeby zobaczyć chociaż psa; wydałby się on istotą bardziej rzeczywistą od rzadkich ludzi-widm.

Znaleźliśmy wreszcie ulicę rozrywkową i zaparkowaliśmy, mówiąc po polsku, „karę na kornerze". Przed wejściem do teatru chodziły pikiety. Dymiący od wilgoci ludzie, przeważnie Murzyni, nosili tablice z napisami: „Ten teatr jest rasistowski", „Precz z hitleryzmem", „Walczcie z rasizmem". Powodem tego było to, że teatr nie sprzedawał biletów Murzynom i wpuszczał tylko białych. Godzina jazdy w ulewę, zarezerwowane bilety — przeszliśmy linię pikiet. Teatr był pełny, choć bilety drogie.

Aktorzy grali bardzo dobrze, dekoracje były niezłe. Treść sztuki powinna być utrwalona dla potomnych. W Nowym Orleanie — mieście, gdzie kursują staroświeckie tramwaje noszące poetyczne nazwy — tramwaj Desire (jak przełożyć tytuł sztuki? Tramwaj Pragnienie? Tramwaj Pożądanie?) przywiózł (z przesiadką na tramwaj Pola Elizejskie) pannę Blanche Du Bois, która z Mississippi przyjechała w odwiedziny do siostry. Siostra jej nie pielęgnowała arystokratycznej tradycji rodziny wywodzącej się z francuskich hugenotów i była żoną młodego technika, Staśka (Stanleya) Kowalskiego. Ów Stasiek (jako że Polak) był prymityw i byk, znakomity w miłosnej robocie, więc kochali się zajadle. Przyjazd panny Du Bois (ponad trzydziestkę, uboga nauczycielka, mimoza, arystokratyczne maniery, egzaltowana) do małego mieszkanka w dzielnicy robotniczej wytworzył konflikty. Mieszkanie składało się z dwóch pokojów, nie przedzielonych drzwiami, tylko zasłoną. Małżeństwo na przemiany tłukło się i ściskało, niewinna panna Blanche musiała się temu przyglądać. Gardziła Staśkiem, który był nie tylko byk, ale cham i goryl (długie, obwisłe ręce, gardłowe, dzikie okrzyki), i nie szanował jej dziewiczych uczuć. Pobyt panny Blanche przedłużał się jednak. Działo się z nią coś niedobrego. Z jej monologów bez związku można się było dowiedzieć o przeżyciach wczesnej młodości, które ją psychicznie przełamały, o homoseksualistach i samobójstwach (monologi z kliniki freudystycznej). Była to istota obolała, samotna, potrzebująca oparcia, a histeryczne, trzepotliwe zachowanie się jej śmieszyło widza i skłaniało do litości. — Biedne stworzenie — myślał — no, tej starej pannicy to trzeba byłoby chłopa. — Chłop się znalazł. Był to ociężały, nadmiernie pocący się, dobroduszny jegomość, któremu chora matka kazała się ożenić. Wynikły spacery przy księżycu i zaręczyny. Wtedy jednak (w momencie wielkiego zamieszania, bo żonę Stasiek odwoził do szpitala — miała rodzić) padł grom. Stasiek, jak się okazało, zebrał starannie informacje o Blanche i wygarnął gorylowatym sposobem: z miasteczka, w którym mieszkała, musiała wyjechać, bo za dobrze ją tam znano. Oddawała się w tamtejszym hotelu wszystkim żołnierzom garnizonu, marynarzom, swoim uczniom, straciła posadę nauczycielki. Dobroduszny kolega Staśka wycofał się z zaręczyn, Stasiek kupił jej bilet na autobus, byle tylko wyjechała. Na to wszystko zachowanie się Blanche nabrało cech już nie histerii, ale obłędu. Wtedy Stasiek, pod nie-

obecność żony, która rodziła w szpitalu, rzucił się na Blanche i zawlókł ją do sypialni (dlaczego z wariatki nie skorzystać? zresztą widać było od początku, że oburzenie Blanche na chamowatość Staśka miało tło erotyczne), a następnie zatelefonował do szpitala wariatów. W ostatnim akcie szczęśliwe małżeństwo ogląda nowonarodzonego syna, wchodzą doktor i pielęgniarka i zabierają Blanche, a za oknem zgrzyta tramwaj Desire.

Ta okrutna sztuka (którą wolałem streścić raczej metodą Staśka niż psychologa) bardzo się podobała. Oklaskiwano ją gorąco. Wyszliśmy na deszcz kręcąc głowami: no, no, no.

W tymże miesiącu styczniu 1950 roku chodziłem na cykl pokazów filmowych, przedstawiających historię filmu od jego początków. Widziałem pierwsze niemieckie obrazki ruchome, *Życie strażaka amerykańskiego* (1903), fragmenty innych starych filmów amerykańskich, niemiecką komedię *Niezrozumiany* (1912), krótkie komedie Chaplina, komedię *Mężczyzna i kobieta* reżyserii Cecil B. de Mille'a z Glorią Swanson (1919), niemiecką komedię *Małżeństwo Don Juana* (1919), impresjonistyczny reportaż z Paryża *Tylko godziny* Cavaltantiego (1926). Widziałem też obrazy szczególnie wsławione w historii sztuki filmowej: *Gabinet doktora Caligari* reżyserii Roberta Wiene z Krausem, Veidtem i Lil Dagover (1919), *Słomkowy kapelusz* Réné Claira, z Préjeanem (1927) i *Pasje Joanny d'Arc* Dreiera, z aktorką Falconetti (1929).

Rok tysiąc dziewięćset pięćdziesiąty, półwiecze. I sztuka Tennessee Williamsa, i te filmy spadły w pamięć jak pierwsze ziarnka odwróconej klepsydry. Zacząłem myśleć o obyczajach półwiecza.

Zasadniczy motyw tych rozmyślań można określić jako żałosność chwilowych upodobań. Przypomniał mi się dramat Przybyszewskiego, bodajże *Śnieg*, oglądany w roku dwudziestym którymś. Byłem wtedy w szkole. Afisze obwieściły, że przyjechał sam Przybyszewski na premierę. Przybyszewski stanął za pulpitem na tle tanich, prowincjonalnych dekoracji, wyobrażających „współczesne“ wnętrze, zniszczony, z trzęsącymi się rękami, którymi nie mógł utrzymać szklanki z wodą, i wymamrotał kilka zdań o sztuce, a te wydały mi się zupełnie pozbawione sensu. Potem nastąpił dramat, wypełniony szlochaniem, rykami i samobójstwami bohaterów, ponieważ jakaś dama wolała nie z tym, tylko z tym. Nic z tej sztuki nie mogłem zrozumieć, ale wśród publiczności wyczułem atmosferę nudy i zdawkowych oklasków. Faza dramatów w rodzaju Przy-

byszewskiego była już wtedy skończona, więc z całego przedstawienia wyniosłem tylko dość ostrą pamięć o granicznym punkcie dwóch faz, punkcie smutnym dla pisarza, który należy do fazy przemijającej.

Oglądanie sztuki Tennessee Williamsa było innym wypadkiem. Sądząc po publiczności, faza tego gatunku sztuk znajdowała się w pełnym rozkwicie, ja natomiast zachowywałem się jak człowiek z Marsa i musiałem po przedstawieniu wypić dwie butelki piwa, żeby przepłukać niesmak.

Sprawa mojej obcości nie przedstawiała się prosto. Wychowywałem się w tym samym mniej więcej ustroju, co ta publiczność, chociaż na peryferiach świata kapitalistycznego, oglądałem dokładnie te same filmy i, z grubsza biorąc, czytałem te same książki, krążące w przekładach po wszystkich czytelniach powersalskiej Europy. A jednak...

Jakaż potężna jest ta siła kształtująca „fazy" i jak głęboko siedzi ona w całym układzie, jeżeli ludzie n i e c z u j ą, że są jej poddani. Przecież zdawałoby się, że brednię, niezależnie od sprawności rzemiosła teatralnego, nie tak trudno odkryć. Czy słuszne jest robić psychopatkę bohaterką? Czy słuszne jest, żeby sympatyczny, prosty i o zdrowych odruchach Stasiek musiał być przedstawiony jako człowiek-małpa (bo zdrowie, jeżeli nie sięga potworności, nie wystarcza) i żeby gwałcił wariatkę budzącą litość i wstręt, a później oddawał ją do szpitala wariatów? Pytam: czy słuszne — pozostawiając na boku wiedzę o historii tego gatunku smaczków, o Strindbergu, Przybyszewskim, Andrejewie itp.

Może to być utwór o dekadencji białych na Południu, jak chcą krytycy, ale sens jego (zwłaszcza dla kogoś, kto zna inne utwory Williamsa) jest dość jasny: urzeczenie brutalnością, która wspaniale, nie zastanawiając się ani przez chwilę (brutalność „czysta"), unicestwia nieszczęśliwą istotę. Zważmy, że powoływanie się na tragizm życia nic uratuje autora, bo przedmiotem „litości i grozy" jest tutaj nie bohater w pełnym tego słowa znaczeniu, tylko osoba nienormalna, rozszarpywana przez goryla: cyrk Nerona. Nie słyszałem, żeby ze strony tysięcy ludzi, którzy widzieli tę sztukę (nagroda Pulitzera 1947), padł jeden głos protestu. Nie wysnuwają oni takich wniosków jak ja i traktują sztukę teatralną dosłownie: zdarzyło się. Jak zaglądnięcie przez okno do cudzego mieszkania.

Tutaj już nie chodzi tylko o taką różnicę fazy jak przejście od dramatu młodopolskiego do sztuk modnych na scenach polskich w latach trzydziestych. Różnica sięga dalej — i oto mówiąc o obyczajach półwiecza spostrzegam, że tylko do roku 1939 przedstawiają one dla mnie ciągłość, natomiast teraz, choć zachowały one nadal ciągłość np. dla Amerykanów, jestem już najwyżej obserwatorem, przybyszem z innej planety, gdzie obowiązują inne prawa ciążenia. Rozumiem podłoże takich sztuk jak *Street-car named desire,* wiem też, jak się one wykluły: poprzez upadek „teatru społecznego", drogą freudyzmu i w celu konkurencji z „teatrem społecznym". Jednakże moja wiedza jest już przeraźliwym skrótem historycznym: to, co jeszcze trwa, dla mnie jest przeszłością, zakładając, że istnieje pewne dno i że po jego zobaczeniu wzrusza się już tylko na inne rzeczy ramionami.

Żałosność chwilowych upodobań nie zachęca do wytyczania jakichś granic ludzkiej natury i godzi w nałogi naturalizmu, które jeszcze ostały się po odkryciu zależności obyczaju od podstawy ekonomicznej. Patrząc na wszystkie błazeństwa, wśród których natura ludzka czuła się jak ryba w wodzie, można by przypuścić, że nawet chodzenie na czworakach przyjęłoby się łatwo w razie potrzeby. Niewątpliwie Indianie Zuni, mając życie uregulowane przez religię liczącą sobie wiele tysięcy lat, mogliby rozprawiać o naturze ludzkiej z większym powodzeniem, niż świadkowie i uczestnicy wydarzeń XX wieku.

Oglądając stare filmy poczułem się wśród znajomych — większość tego musiałem widzieć w moich latach szkolnych. Niemniejsza przez to jednak była dziwność: że w ciągu jednego życia można zaznać takiego teleskopicznego oddalenia. *Gabinet doktora Caligari,* ongiś głośny (ukuto nawet w Paryżu termin *caligarisme),* można uznać za pionierski, nadzwyczajny jak na ówczesny stan techniki filmowej, ale stał on się już tylko ciekawostką obyczajową. Czy nie jest zastanawiające, że na ten film patrzyły tysiące żołnierzy niemieckich, którzy właśnie świeżo wrócili z piekła frontu zachodniego? Na film, mający temat jakby zaczerpnięty z niezdrowej wyobraźni pensjonarki? Nie tylko patrzyły, traktowały go poważnie. Ta zupełna bezkształtność, bezsilność rzeczywistych przeżyć ludzkich wobec tego, co nazywam fazą czy prądem, ta niezdolność zdemaskowania. Równocześnie żołnierze ci chodzili ze swoimi Gretchen na komedie w rodzaju *Małżeństwo Don Juana,* będące niewesołym

dowodem niemieckiego poczucia humoru — te komedie nieudolnie naśladowały mieszczańskie sztuki francuskie z dziewiętnastego wieku — i traktowali to jako normalne.

Co prawda można przypuścić, że w *Gabinecie doktora Caligari* fascynowała Niemców postać magnetyzera. Jak ktoś zauważył, ten film zapowiadał wodza. Jest to właściwie film o bezsilności, a krzywe dekoracje ekspresjonistyczne i upiorne światła potęgują wrażenie. Somnambulik, który na rozkaz doktora Caligari popełnia morderstwa. Bohater, który próbuje walczyć z doktorem Caligari, ale w domu wariatów, gdzie jest pacjentem. Okazuje się, że naczelny lekarz — to właśnie doktór Caligari: nieuniknioność, daremność.

Dość dziwnie również pomyśleć, że milionom zdrowych mężczyzn i kobiet stroje, jakie noszono, nie przeszkadzały w miłości. Zwłaszcza kobiety nakładały na siebie szmaty, których komizm nie da się z niczym porównać. Nie tylko szmaty — nakładały również uśmiechy, ruchy, sposób kokieterii, świadczące o fałszu i dezintegracji człowieka. Stroje królowej Bony nie są bynajmniej śmieszne, stroje z r. 1919 — bardzo.

Film *Mężczyzna i kobieta* z r. 1919, według sztuki Barriego *The admirable Crichton*, dał mi dwie godziny spazmów, konwulsji śmiechu. Jest to komedia, której zamierzony skutek został spotęgowany przez czas: bawi nie tylko to, co miało bawić według planu reżysera, ale również obyczajowość, która wtedy rozumiała się sama przez się, i traktowanie scen komicznych, a zwłaszcza poważnych. W ten sposób skutek jest trzypiętrowy. Film zrobiony według najlepszych zasad filmu niemego: Akcja przenosi się z domu angielskiego lorda na jacht płynący po morzach południowych, a po rozbiciu jachtu — na bezludną wyspę. Wplecione są też przygody pary bohaterów w ich poprzednich wcieleniach: ni mniej, ni więcej, tylko w starożytnej Asyrii. Treść jest ostrożną satyrą społeczną: Kamerdyner w domu lorda, Crichton, kocha się w córce lorda. Na bezludnej wyspie okazuje zaradność, spryt i odwagę, zostaje królem wyspy, a córka lorda mu usługuje. Kamerdyner też człowiek i to przystojny. Już ma dojść do małżeństwa, ale na horyzoncie pojawia się statek, wracają do Anglii, córka lorda wychodzi za lorda, a Crichton żeni się z pokojówką, która w nim się kochała, i wyjeżdża do Ameryki. Widzimy szczęśliwe małżeństwo na własnej farmie.

Spłacony jest więc dług wielkiej legendzie amerykańskiej: Europa równa się zmurszałej i zabawnej arystokracji, Ameryka jest krajem dla przeciętnego człowieka. W tych samych latach 1915 — 1920 (końcowy okres emigracji zarobkowej) Chaplin obrał owego przeciętnego człowieka za bohatera swoich krótkich filmów. Tutaj natykam się na niemały problem. Wczesne filmy Chaplina obracały się w ramach konwencji właściwej dla komedii filmowej w jej początkach, konwencji, która zbliżała się do „wstawek" klownów cyrkowych. Jednak — podczas gdy stroje i obyczaje w *Mężczyźnie i kobiecie* wywołują śmiech politowania — te same stroje i obyczaje Chaplin wypełnia treścią ludzką, która trwa i nie traci siły, a sam komizm jest inny. Więc jednak, przy całkowitym z pozoru zanurzeniu w fazie, możliwa jest realizacja artystyczna, a różnica pomiędzy tymi, którzy są wyłącznie sługami fazy, i tymi, którzy jakoś podświadomie rozumieją jej względność, jest zawrotna. Kiedy w Niemczech panował ekspresjonizm i kiedy nakręcano *Gabinet doktora Caligari*, w Belgii rył swoje drzeworyty Frans Masereel. *Moja księga godzin* Masereela (powieść bez tekstu, złożona wyłącznie z drzeworytów) ma aurę plastyczną podobną do prac ekspresjonistów i *Gabinetu doktora Caligari*, a pokazuje obyczaje i mody te same, co film *Mężczyzna i kobieta* czy komedie Chaplina. Ale *Moja księga godzin* jest wielkim dziełem sztuki, które wzrusza i będzie wzruszało; wobec tego dzieła ani na chwilę nie mamy poczucia, że oglądamy przebrzmiałe smaczki artystyczne. Ciekawe, że źródła siły Masereela są te same, co Chaplina. Nawet tematyka jest podobna: niewinny człowiek wobec przewrotnej i wadliwej cywilizacji. U Masereela młodzieniec z prowincji przybywa do wielkiego miasta. Jego obcość wobec tego świata czarnych meloników, sztywnych kołnierzy, giełdy i prostytucji jest usymbolizowana postawą (wysoki mężczyzna o szorstkich ruchach) i strojem (bez krawata, z gołą głową). Jest to postać naiwna, dobra, a cała książka drzeworytów jest pełna jej głosu: ekstatyczny krzyk poszukiwania. Jako motto Masereel położył słowa Whitmana: „Patrz! nie daję pouczeń ani drobnej litości: kiedy daję, daję siebie..." i słowa Romain Rollanda z *Colas Breugnon:* „...rozkosze i smutki, złość i żarty, doświadczenia i szaleństwa, słoma i siano, figi i winogrona, owoce niedojrzałe, owoce słodkie, róże i głogi, rzeczy widziane, czytane, poznane, posiadane, żyte!" Ta chciwość wchłonięcia życia ludzkiego, upojenie obserwacją, sprawiają, że patrząc na przygody

młodzieńca w złym mieście mamy łzy w oczach — a tych łez nie trzeba się wstydzić — tak wielka jest prawdziwa, niedrobna bynajmniej litość Masereela. Np. miłość młodzieńca do małej, kalekiej dziewczynki, którą zabrał z ulicy i która, kiedy wyrasta na piękną dziewczynę, umiera — to motyw podobny do motywów Chaplinowskich, jakkolwiek dzięki wyrazowi plastycznemu wytrawnego artysty działa silniej.

Losy młodzieńca kończą się w chwili wybuchu pierwszej wojny światowej: Na patriotycznym wiecu, na którym przemawia podżegacz ubrany w średniowieczną zbroję, młodzieniec nakłada mu cylinder kapitalisty, za co jest wygnany z sali, ścigany i kamienowany przez wściekły tłum, a wkrótce potem umiera.

Stosunek Masereela do pierwszej wojny światowej jest taki sam jak Romain Rollanda. Masereel jako artysta dojrzał właśnie dzięki wstrząsowi, jakim była dla niego wojna. Powiada on gdzieś o sobie: „Przed wojną lubowałem się w surowym, szczerze flamandzkim realizmie: karnawały, tańce pod odkrytym niebem, dziewczyny uliczne i marynarze... Miałem całe stosy szkiców z życia — na ulicy, w podwórzach, w podrzędnych knajpach. Zawsze pracowałem dużo. ...Ale głębszy sens tego wszystkiego wymykał mi się i zdaje się, że dopiero wskutek wojny wiele zrozumiałem."

Chaplin jako imigrant (na statku kłębią się kobiety w chustkach i brodaci mężczyźni w długich butach i kaszkietach; omdlewają ze wzruszenia widząc na horyzoncie Posąg Wolności, a wtedy wpadają celnicy, opasują masę ludzką sznurem i każdemu przywieszają na piersiach numerek), Chaplin jako zbiegły więzień w pasiakach, jako posługacz w banku, jako mieszkaniec domów noclegowych dla nędzarzy, jako mimowolny bandyta, jako „nie nadający się" policjant — zawsze u bohatera niezrozumienie mechanizmu społecznego, który jest absurdalny, a wynikający stąd komizm sytuacji jest równocześnie zjadliwą krytyką.

Odbywa się w tych komedyjkach przezwyciężanie magnetycznych wpływów, których nie dostrzegają rywale bohatera, zwykle zażywni i pewni siebie, tak jak nie dostrzegają tych wpływów czarno ubrani władcy złego miasta u Masereela, bo sami je emanują.

Tak, przezwyciężanie magnetyzmu było możliwe, ale równocześnie ogromne masy ludzkie ulegały mu bez zastrzeżeń. Dekadencka atmosfera Republiki Weimarskiej, odnotowana w *Gabinecie doktora Caligari*, unosiła się nad podminowanym gruntem. Widzo-

wie tego filmu poszukiwali „czegoś na miarę czasów“ i wpadli w sidła kontrrewolucji hitlerowskiej. Ktoś, kto idzie ulicą niemieckiego miasteczka w r. 1950, ogląda zwyczajnych ludzi, którzy mogą budzić różnorodne uczucia; ale jak nieswojo się robi, kiedy pomyśleć, że wielu z nich oddawało się nieopisanemu zbiorowemu małpiarstwu i zbrodniom, w większości wypadków nie czując wcale, że jest to idiotyczne i złe. Podobne zdumienie budzi małpiarstwo naszych żyletkarzy i korporantów, jakkolwiek — na szczęście — w Polsce nie była to atmosfera powszechna i śmieszności nie widzieli tylko sami dotknięci tym wirusem. Kiedyś przed wojną pożyczyłem dekel korporancki, grubą lagę i w tym rynsztunku chodziłem ulicą warszawską, odpowiednio się krygując (twarz mam właściwą). Otóż mijający mnie robotnicy spluwali.

Temat korporacji przyszedł mi na myśl w związku z *fraternities* na uniwersytetach amerykańskich. Podobnie jak polskie korporacje dzieliły się na „lepsze“ i „gorsze“ i służyły segregacji w zależności od bogactwa i pochodzenia, *fraternities* są filtrem socjalnym (im „lepsza“ jest *fraternity*, do której się należy, tym większe szanse otrzymania później dobrego stanowiska, dzięki poparciu ustosunkowanych kolegów i członków-weteranów). *Fraternities* (zabronione na kilku większych uniwersytetach) tym się różnią od polskich korporacji, że nie noszą żadnych oznak, że są wśród nich zarówno męskie jak żeńskie *(sororities)* i że alkoholizm nie jest mile widziany. Zasady przyjmowania do *fraternities* są jednak podobne. Żadnych szans przyjęcia do białych *fraternities* nie mają osoby pochodzenia afrykańskiego (Murzyni), azjatyckiego (Żydzi), słowiańskiego (Polacy), katolicy krajów łacińskich (Włosi), zmniejszone szanse mają katolicy w ogóle. Dalej już kryteria są płynne i zależą — tak jak w polskich korporacjach — od nazwiska, zachowania się, stosunków rodziny itd.

Tyle wie się powszechnie o *fraternities*, natomiast mało się wie o obrzędach wtajemniczania nowych członków, bo wtajemniczeni są obowiązani do tajemnicy. W korporacjach polskich kandydat, tzw. fuks, musiał spełniać najniższe posługi i po prostu służyć swoim starszym kolegom, zanim został pasowany. Nie inaczej jest we *fraternities*. Co do samego obrzędu wtajemniczania, to informacje moje są zaczerpnięte od wiarogodnego rozmówcy. Wymieniano mi uniwersytet, na którym w skład obrzędu wchodzi przysięga, że się nie będzie utrzymywało stosunków towarzyskich z Murzynami i Żyda-

mi. Wymieniano mi inny uniwersytet, na którym kandydat obnaża się do pasa, a wtajemniczający wypala mu na piersi rozżarzonym do czerwoności żelazem literę. Jeżeli się zważy, ile tysięcy lat ludzkość przeżyła od plemiennych „prób męskości“, dotychczas zachowanych chyba tylko u nielicznych plemion australijskich, łatwo odgadnąć, że *fraternities* są ciekawym materiałem dla socjologa.

Upośledzeni przez segregację mają swoje *fraternities* i stosują segregację z niemniejszym zapałem. Jak wiadomo, Murzyni amerykańscy są potomkami niewolników, złapanych w różnych częściach Afryki, a więc pochodzących z różnych plemion i narodów, są więc wśród nich różne typy antropologiczne i różne odcienie skóry: od prawie zupełnie białej do czarnej jak heban. Domieszki białej krwi pogłębiły jeszcze różnice. Na znanym mi wielkim uniwersytecie murzyńskim studenci i studentki o jasnej skórze i prostych włosach należą do jednych *fraternities* i *sororities*, a ci, co mają ciemną skórę i mocno kręcone włosy, do innych, „gorszych“ (stosowane jest również piętnowanie rozpalonym żelazem). Te różnice nie są bynajmniej pozbawione tła ekonomicznego. Ale są to zagadnienia bardzo skomplikowane, sięgające jeszcze czasów niewolnictwa. Są wśród Murzynów ostre konflikty i pogarda dla „czarnych“. Elita pieniężna i kulturalna lubi się wywodzić ze służby dworskiej, w przeciwieństwie do „czarnych“, potomków niewolników pracujących na plantacji. Służba dworska odznaczała się często rysami europejskimi (dobór robiony przez właścicieli) i jasną skórą (stosunki płciowe właścicieli ze służbą). Stojąc na znacznie wyższym poziomie kulturalnym niż robotnicy plantacji, miała, w chwili zniesienia niewolnictwa, lepszy start. Ten schemat nie wyczerpuje jednak zawiłości socjologicznych, z problemem Murzynów „granicznych“, zupełnie białych, włącznie: „czy mam iść na drugą stronę?“

To, co opowiedziałem, jest tylko drobną cząstką rzeczy, jakim można się dziwować w połowie stulecia. Niepoślednich dziwów dostarcza jednak sama zmienność faz życia klasy panującej.

Już Baudelaire zauważył, że stroje mieszczańskie uniemożliwiają właściwie tragedię, a strój —według niego —narzucał sposób bycia i odczuwania. Balzac stworzył epos tragiczne posługując się bohaterami ubranymi w „konwulsyjne fraki“, ale w teatrze komiczny Labiche — nie Ibsen i nie Przybyszewski — jest arcymistrzem. Film Réné Claira *Słomkowy kapelusz*, według Labiche'a, umieszcza akcję

w przeszłości, więc jest tutaj podwójna perspektywa: Labiche'a i reżysera. Ta dawka jest już dostateczna, trudno coś dorzucić i film pozostaje jako jedna z najlepszych niemych komedii.

Natomiast przy filmie *Pasja Joanny d'Arc* natknąłem się znów na zagadkę dzieła sztuki, nie wspomaganego teleskopem czasu, który tak pomógł Clairowi. Nie wspomaganego, chociaż czasy Joanny d'Arc były w r. 1929 nie mniej odległe, niż są dzisiaj. Nie jest to bowiem film szczegółu obyczajowego, tylko tragedia, a w tragedii bierze się pełną odpowiedzialność według (najlepszego) gustu własnej epoki: albo wytrzyma, albo nie wytrzyma. Przypomnijmy, jak wyglądały historyczne filmy amerykańskie, współczesne *Pasji Joanny d'Arc*, którą Dreier (Duńczyk) robił we Francji.

Śmiały pomysł: za temat niemego filmu obrać proces sądowy. Okazało się, że jest to nie tylko możliwe, ale że film niemy stał się w tym wypadku lepszym narzędziem, niż późniejszy dźwiękowiec: słowa, jakie odgadujemy z wyrazu twarzy aktorów, zawierają mocniejszy ładunek, niż jakiekolwiek słowa usłyszane. Cały film sprowadza się do studium twarzy ludzkich, tło dekoracyjne nie wykracza poza niezbędne minimum. Sąd duchowny w Rouen wie, że musi skazać Joannę, bo Rouen jest zajęte przez wojska angielskie i proces odbywa się w sali pilnowanej przez żołnierzy. Jedyny oporny sędzia zostaje szybko zlikwidowany. Sąd składa się ze starców, w których rysach zawiera się całe ich przeszłe życie: wielkie kościelne godności, obfite używanie uciech stołu i łoża, wiedza, przenikliwość umysłu, płynność wymowy zaprawionej w dysputach teologicznych. Przed tymi sędziami, którzy muszą, posługując się zręczną logiką, uzasadnić wyrok, staje niepiśmienna dziewczyna chłopska, Joanna. Pasja Joanny d'Arc jak pasja Jezusa sądzonego przez Sanhedryn. Joanna tutaj nie jest postacią ze spiżu ani piękną heroiną. Z ostrzyżoną głową, brzydka, ośmieszona, boi się śmierci i miota się w sidłach nieubłaganej kazuistyki, zastawianych przez sędziów. Joanna może ocalić swoje życie, ale pod warunkiem, że zrozumie i przyjmie układ pojęć, reprezentowany przez sąd. Sędziowie są starzy i mądrzy, poznali dobrze swój świat. Wiedzą, że to, co się mówi i pisze, jest tylko grą, używaną dla osiągnięcia określonych celów. Na Joannę, która tego nie pojmuje i dla której istnieje tylko prawda i nieprawda, patrzą z pobłażaniem dla głupoty i irytacją pochodzącą z nieczystego sumienia. Joanna w chwili strachu załamuje się i podpisuje zeznanie: wszystko, co robiła, wynikało z pod-

szeptów diabła. To nie uratuje jej od zamknięcia, ale uratuje od śmierci z rąk władz świeckich, tj. Anglików. Zaraz jednak potem z płaczem zeznanie cofa i zostaje spalona na stosie.

Zastanawiając się, dlaczego na ten film patrzy się z zapartym oddechem, ze zdziwieniem odkryłem, że przedstawia on ten sam konflikt, co komedie Chaplina i drzeworyty Masereela. Niewinny człowiek przychodzi spoza układu. Ci, których można by nazwać ludźmi zanurzonymi, gotowi byliby przysiąc, że jest to układ jak najbardziej naturalny. Niepiśmienna Joanna, nędzarz Chaplina, młodzieniec-włóczęga Masereela ani rusz nie mogą tej naturalności sobie przyswoić (porównaj całą tradycję niewinnych bohaterów w literaturze: *Prostaczek* Woltera we Francji feudalnej, czy Balzac we Francji porewolucyjnej — rola wtajemniczenia w zło u Balzaca).

Film Cavalcantiego *Tylko godziny* jest to eksperyment: nie ma akcji, kamera filmowa notuje różne pory dnia i nocy w Paryżu. Minione półwiecze obfitowało w kierunki eksperymentalne, jednak przyczyny ich i losy były różne. Ekspresjonizm niemiecki (a z nim razem *Gabinet doktora Caligari*) zmarł śmiercią bezpotomną. Ludowej komedii *buffo* Chaplina zadał cios, między innymi, sam rozwój techniki. Uprawiano ją również w filmach dźwiękowych, przez pewien czas z powodzeniem (sam Chaplin, Laurel i Hardy, bracia Marx), ale miarą jej upadku jest to chociażby, że filmy komików amerykańskich, Abbot i Costello (1940—1950), mają humor oparty głównie na szybkiej wymianie dowcipów w *slangu;* znikło również ostrze satyry.

Niektóre eksperymenty rozwiały się, inne zostały przyswojone. Los tych ostatnich nie jest przez to znacznie weselszy. Ileż razy widz, słuchacz, czytelnik dziwi się: to był eksperyment? O cóż to było robić tyle hałasu? A jednak kiedyś wymagało to wysiłku i odwagi. Reportaż filmowy *Tylko godziny* próbował odkryć wartość filmową bruków paryskich, ścian, śmietników, obmurowanych brzegów Sekwany. Dwadzieścia kilka lat, jakie upłynęły od tego czasu, nie oszczędziły ani poezji, grzebiącej się w metaforach, ani filmów naśladujących oko beznamiętnego widza. Doświadczenia przełknięto i zużyto do filmów z treścią. Włoski film *Rzym, miasto otwarte* czy polski *Ostatni etap* notują kształty, cienie i blaski śmielej niż Cavalcanti i — co ważniejsze — notują mimochodem, a nic nie działa tak silnie, jak „mimochód" — ta maksyma pozostanie za-

pewne prawdziwa, nawet jeżeli nikt się nad nią nie będzie zastanawiać.

Chciałem mówić o minionych obyczajach, ale widzę, że brak w tym, co napisałem, kapeluszy-czółenek, męskich pumpów, piosenki *Szumiały mu echa kawiarni*, *Titiny*, szwoleżerów, „świadomego macierzyństwa", wycieczek na Hel, tanga *Jak pantera, co w złotej klatce...*, jednym słowem wszystkiego, co najważniejsze. Trudno. Niech zostanie coś powieściopisarzom.

Występując jako istota racjonalna, nauczona doświadczeniem, wyjaśniam, że jest to z mojej strony jedynie nabożna chęć, bo jasne, że nikt nie potrafi wyskoczyć z własnych butów, a groza wpadnięcia w małpiarstwo jest ciągłym *memento mori*.

KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI

ZE SPOTKAŃ Z SIENKIEWICZEM 1900 — 1901

Kazimierz Chłędowski (1843—1920) pozostawił obszerne *Pamiętniki*, które złożone zostały w r. 1923 w Bibliotece Jagiellońskiej. Wolą autora było, iż wolno je drukować dopiero w 30 lat po jego śmierci. Dnia 20 marca 1950 r. minął termin zastrzeżony. *Pamiętniki* obejmują dwa spore tomy. Pierwszy zamyka się w latach od dzieciństwa po rok 1881 (powołanie do Wiednia), drugi doprowadzony do r. 1901, a więc do roku, w którym po długiej austriackiej karierze urzędniczej, zakończonej fotelem ministra dla Galicji, przeszedł Chłędowski na emeryturę.

Pierwszy tom pamiętników rozpoczął pisać w r. 1897, korzystając z prowadzonego od młodości dziennika, tom drugi w przeważającej części zachował wyłączną formę dziennika. Są te tomy odbiciem dwutorowości życia autora. Pierwszą drogą szedł młody doktor praw od praktykanta namiestnictwa we Lwowie (pod twardą ręką Gołuchowskiego), wprzęgnięty w maszynę biurokratyczną, zdobywając powoli godności i awanse. Drugą kroczył literat od skromnego (jeszcze w latach gimnazjalnych) współpracownika mniejszych pism galicyjskich, potem poprzez Dziennik Literacki, Bibliotekę Warszawską, krytykę teatralną, powieści, studia obyczajowe, historię sztuki aż po okazałe tomy *Dworu w Ferrarze*, *Rzymu Odrodzenia i Baroku* i *Ostatnich Walezjuszów* (wyd. w roku zgonu).

Znaczenie *Pamiętników* jest wagi wprost niezwykłej. Są one kopalnią i skarbnicą wiadomości dla historyka kultury i obyczaju, dla historyka literatury, a z drugiej strony dla historyka politycznego, w szczególności dla historyka Galicji i polityki austriacko-polskiej. Pisał je wielki narrator i pierwszorzędny stylista, bystry obserwator (najlepszą stroną *Pamiętników* jest charakterystyka ludzi), cięty satyryk i ustosunkowany bywalec knajp i salonów, sejmu i parlamentu, hoteli i kurortów, miłośnik teatru i wystaw, niestrudzony wędrowiec po całej Europie. Piszący te wstępne uwagi przygotował *Pamiętniki* do druku; oddane zostaną do wydania w najbliższym czasie.

W roku 1900 zwiedza Chłędowski wystawę światową w Paryżu, która współcześnie była największą imprezą tego rodzaju (zwiedziło ją przecież 39 milionów ludzi). Opisy tej wystawy kończą właściwie *Pamiętnik*. Z tych ostatnich rozdziałów wybrano parę fragmentów, związanych z osobą Henryka Sienkiewicza.

Antoni Knot

Paryż, 20 sierpnia 1900.

Lato nadzwyczaj gorące, było się pod wrażeniem nieznośnych upałów, a dzienniki ciągle donosiły, że w Paryżu — nie do wytrzymania. Czekałem więc kilka dni w Monachium i studiowałem doniesienia meteorologiczne, dopóki nie wyczytam miłej wiadomości: deszcz na zachodnich wybrzeżach Francji. — Wreszcie ochłodziło się i z ulewnym deszczem, z grzmotami i błyskawicami

przyjechałem o szóstej z rana do Paryża. Zajechałem do Grand Hôtel, przypuszczając, że znajdę pokój, ruch tam bowiem podróżnych ogromny. W korytarzach hotelu jeszcze czuć było spiekę dni ostatnich, a wybladła z upału służba leniwo się poruszała. Za kilka godzin byłem na wystawie, wchodziłem od Pól Elizejskich, od miejsca, gdzie dawniej rozsiadał się nieforemny pałac kryształowy, pamiętający tyle wystaw, tyle „salonów". Wejście z tej strony prawdziwie czarujące: dwa pałace sztuki, przepyszny Most Aleksandra, w głębi Inwalidy, połączone z Sekwaną długim szeregiem białych pałaców, tworzących po obydwu stronach szerokiej ulicy dwie olbrzymie hale... wszystko to w łagodnym oświetleniu promieni słonecznych, przedzierających się przez mgłę poranną, wyglądało czarująco, przepysznie.

Paryż, 27 sierpnia 1900.

W podwórzu Grand Hôtelu spotkałem dzisiaj Sienkiewicza; przyjechał do Abakanowicza [1], z którym go od dawna wiążą węzły przyjaźni, ale trafił na nagłą śmierć swego przyjaciela. Abakanowicz dobił się we Francji majątku i stanowiska, założył fabrykę elektrycznych przyrządów, której się dobrze powodzi, miał willę pod Paryżem, a nadto jakąś wysepkę w Bretanii, gdzie panna Wolska uczy Bretanki — koronkarstwa. Owa panna Wolska jest córką emigranta, który powrócił z Paryża do Lwowa około roku 1870, kiedy to mnóstwo wychodźców z Królestwa osiadało w Galicji i u nas szukało zajęcia. Pan Wolski pisał do dzienników we Lwowie, tłumaczył z francuskiego, panna Wolska zwracała uwagę swoją pięknością i paryskim sposobem ubierania się, który w oczach lwowskiej prowincji był czymś niezwyczajnym, śmiałym — prawie oburzającym. Po śmierci ojca panna Wolska zaprzyjaźniła się z Modrzejewską i często te panie razem losy łączyły. Grunt lwowski nie był wszakże odpowiedni dla parysko-polskiego kwiatka, Modrzejewska pociągła pannę Wolską na Zachód, do Paryża. Tam ją później spotykałem na Rue Jacob 50, w hoteliku niezamożnej arystokracji francuskiej, w którym niemało mieszkało Polaków. Zaprzyjaźniona z właścicielką tego hoteliku, przebywała tam długie lata, żyła czekoladą i powietrzem artystyczno-literackim paryskim i mówiła mi nieraz, że świetniejszej nawet egzystencji w prowincjonalnym mieście nie zamieniłaby za swoje utrzymanie w Paryżu, za ten ciągły kontakt z ludźmi nowych idei, nowych wyobrażeń.

[1] Bruno Abakanowicz (1852—1900), uczony technik, we Francji od r. 1881.

Z dziwną lekkością przebiegała Paryż od końca do końca, zajęta cudzymi interesami, odwiedzająca znane Amerykanki, Angielki, Japonki. Przyjemnie jej było towarzyszyć, bo mnóstwo rzeczy się było można dowiedzieć, ale nieraz nie mogłem nastarczyć tej paryżance w wędrówkach, u bucików bowiem musiała mieć ukryte jakieś skrzydła Merkurego. Umysł żywy, pełen projektów: raz zastałem ją zajętą organizowaniem jakiejś internacjonalnej biblioteki, w której by się znajdowały dzieła kobiet piszących z całego świata, innym razem wydawaniem pism spirytystycznych. Starała się mnie przekonać o zbawienności i jedynej prawdzie swych ultraduchowych wyobrażeń, dawała mi rozmaite, pięknie drukowane broszury i księgi do czytania, w których nazwiska najsłynniejszych spirytystów ciągle się powtarzały, ale nie zyskała sobie we mnie adepta. Raz postanowiłem przeczytać i zrozumieć jakiś artykuł, podobno znakomicie napisany w jednej z tych książek, ale pomimo najszczerszej woli, ani jednego zdania w gmatwaninie frazesów zrozumieć nie potrafiłem. Powiedziałem więc pannie Wolskiej, że jestem widocznie istotą niższego rzędu, niezdolną do wzniesienia się do pojęć pani Blawackiej... Panna Wolska, zdaje się, że także porzuciła subtelności tkanin myśli ludzkiej, aby się zająć subtelnościami ręki kobiecej — koronkami.

Sienkiewicz opowiadał mi, że nie może opędzić się od reporterów; była to chwila, kiedy *Quo vadis*, zdobywszy sobie Amerykę, zdobywszy Anglię i Włochy, zaczęło być głośne we Francji. Nie słyszałem, aby podniesiono zasługę Sienkiewicza około polskiej narodowości, że on dla nas na nowo pozyskał opinię francuskiej publiczności. Od czasów jenerała Komuny Dąbrowskiego i atentatu Berezowskiego[1] należeliśmy do najniepopularniejszych we Francji narodów. Powieściopisarze i dramaturgowie francuscy nie wiedzieli, jak poniewierać polskim nazwiskiem, był czas przed laty jeszcze dziesięciu, gdzie właściwie do popularności francuskiej powieści potrzeba było, aby błazen lub oszust w niej był Polakiem. Opowiadał mi Władysław Mickiewicz przed kilkunastu laty, że redaktor czasopisma paryskiego, którego od dawna był współpracownikiem, prosił go raz, aby był łaskaw wprawdzie dalej zamieszczać w nim swe prace, ale nie podpisywać ich swym nazwiskiem, ale jakimś pseudonimem. Gdy się Mickiewicz zapytał o przyczynę, zaczął się redaktor

[1] Nieudany zamach Antoniego Berezowskiego w Paryżu na cara Aleksandra II w czasie wystawy w r. 1867.

wymawiać, iż on osobiście i cała redakcja nadzwyczaj cenią go i jego pióro, ale „widzisz Pan, my się musimy stosować do prądów opinii, a przy dzisiejszej niepopularności Polaków nawet nazwisko polskie szkodzi pismu.“ Panu Władysławowi było naturalnie za dobre własne nazwisko, aby się go miał wypierać, opuścił więc antypolską redakcję i musiał się ograniczyć na współpracownictwie z pismami angielskimi. Na każdym kroku dawano we Francji Polakom uczuć niechęć i lekceważenie, obawiano się, aby jakiekolwiek sprzyjanie nam nie raziło — Rosjan. W ostatnich dopiero czasach, kiedy z jednej strony Francuzi widzieli, że osobiste usposobienie cesarza Mikołaja II dla Polaków nie jest wrogie, a z drugiej, ich entuzjazm dla północnych sprzymierzeńców cokolwiek przygasł, stosunki ich wobec nas cokolwiek się zmieniły. W taką chwilę ukazała się powieść Sienkiewicza, a urok jego pióra, po długich latach po raz pierwszy, wywołał we Francji pochwały, a nawet entuzjazm dla polskiego nazwiska.

Viareggio, 20 kwietnia 1901.

Włosi jeżdżą tutaj na lato, na morskie kąpiele; znalazłem się w Viareggio jeszcze przed porą kąpielową, zupełnie przypadkowo. Chciałem być w Lukce i w Pizie, aby poprzypominać rozmaite szczegóły w tamtejszych kościołach i galeriach, które mi wyszły z pamięci. Ponieważ zaś w obydwu tych miastach są haniebne hotele, więc przypomniałem sobie, iż znajomy mój, dr B., miał kupić hotel w Bagni San Giuliano, w pobliżu Lukki, i zatelegrafowałem do niego z Nizzy, czy ten hotel otwarty. Otrzymałem odpowiedź, że mnie oczekuje, ale nie w Bagni San Giuliano, ale w Viareggio. Nie miałem nic przeciwko temu, zwłaszcza że z Viareggio, tak do Lukki jak do Pizy, jedzie się tylko pół godziny koleją. O Viareggio poprzednio mało słyszałem, wiedziałem tylko, że są to przede wszystkim ściśle włoskie kąpiele morskie, i że tam zazwyczaj ambasada rosyjska w Rzymie lato przepędza. Położenie Viareggia nie bardzo mi dogadzało, mieścina ta leży już bowiem tam, gdzie właściwie skończyła się Riviera di Levante ze swymi malowniczymi górami, a zaczynają się już bagniste okolice Pizy i Livorna, zanadto przypominające — malarię.

. . . .

Dzisiaj niedziela; przed kościołem pod platanami bard, *cantastoria*, śpiewającym głosem opowiada jakąś romantyczną historię,

a żona przygrywa mu na gitarze. Lud, po większej części mężczyźni, czarno ubrani, surdutowi rolnicy, przysłuchują mu się z uwagą. W XIII i XIV wieku tak samo *canta - storia,* na tym samym może miejscu, opowiadał swoje ballady, dawniej jednak śpiewał historie o królu Artusie, o czarodzieju Wergiliuszu, dzisiaj recytuje ustępy z Ariosta, opiewa bohaterskie czyny Garibaldiego albo opowiada najświeższe czyny z życia bryganta Musolina, którego ciało właśnie w tych dniach znaleziono w pobliżu Reggio di Calabria. Na głównym placu, powiedziałbym po naszemu, na rynku, mnóstwo kramów z rozłożonymi garnkami, z żelaziwem, z perkalikami, pomiędzy którymi wyróżniają się patriotyczne chustki do nosa z wizerunkiem królowej Małgorzaty, najpopularniejszej postaci z królewskiego domu, z portretami Wiktora Emanuela, Humberta, Garibaldiego i młodych królestwa, w dwóch medalionach połączonych jaskrawozielonym wieńcem. Dziewczęta, czysto ubrane, w czarnych pończochach i drewnianych sandałkach, wcale przystojne, po dwie, po trzy trzymające się pod ramiona, skromnie spacerują pomiędzy kramy albo idą nad morze. Na końcu mola, daleko już w morzu, siedzi ich cała gromada, niejedna ze smutkiem patrzy w toń daleką. Jest tutaj uroczy zwyczaj w dzień zaduszny, którego nie ma w innych nadmorskich miejscowościach. Wieczorem, kiedy na zwykłym cmentarzu na grobach lampki się palą, idą kobiety, które w morskich falach straciły mężów, synów lub kochanków, z pochodniami w ręku i z wieńcem kwiatów na ramionach, klękają na krańcu mola, odmawiają modlitwy za zmarłych i wieńce rzucają w ten niezmierny grób tajemniczy: ten wieniec dla męża, ten dla brata, a ten dla kochanka. Julian z Poradowa[1] wziął sobie ten zwyczaj za temat do napisania rzewnego wiersza, którego włoskie tłumaczenie zamieścił przed kilkoma dniami dziennik miejscowy *L'unione Vergiliase,* w tłumaczeniu włoskim z polskiego profesora Lesca z Lukki. Morze to zdradliwe, pochłonęło sławnego Shelleya, który się tutaj utopił. Ciało jego wyłowiono, a ponieważ miejscowe duchowieństwo nie chciało na cmentarzu dać przytułku „heretykowi", więc Byron kazał ustawić stos nad morzem i spalił na nim trupa przyjaciela. Dzisiaj uważa sobie Viareggio za sławę, że tutaj zginął wielki poeta, wystawiło skromny w r. 1894 pomnik Anglikowi, a nawet jakiś kawiarz sądzi, że przyciągnie gości do swej budy,

[1] Julian z Poradowa = Elżbieta Tuszowska (1837—1904), dramatopisarka.

napisany na szyldzie „Caffé Shelley". — Wielki Anglik stał się tutaj reklamą dla włoskich postępowców i kawiarzy.

Włócząc się po długich, prostych ulicach Viareggia, widzę sklepiki z gazetami, popularne, ilustrowane wydanie powieści *Ogniem i mieczem*. Pożal się Boże, jakie te ilustracje! Sienkiewicz w ogóle wielkie w tej okolicy, osobliwie w klasach wyższych, swym *Quo vadis* zrobił zamieszanie. Gdy się ta powieść ukazała, duchowieństwo bardzo było z niej zadowolone i z Rzymu szedł prąd polecający ją katolickiemu czytelnikowi. A że okolica Lukki i Pizy bardzo jest klerykalna i dużo rodzin tak zwanej „czarnej arystokracji" tutaj przebywa, więc rozchwytywano *Quo vadis*, a słynny tutaj kaznodzieja, ksiądz Semaria, miał w Pizie w kościele świętego Franciszka kazanie, w którym mówił o dziele Sienkiewicza i polecał je pobożnym do czytania. Tymczasem w ostatnich czasach rozeszła się wiadomość, że *Quo vadis* zostało wpisane na indeks, a dzienniki klerykalne zaczęły wskutek tego ostrzegać swych czytelników przed kacerską książką. Panie więc i panowie z tutejszego „towarzystwa" nie wiedzą, jak się teraz o książce Sienkiewicza wyrazić i niechętnie mówią o polskim pisarzu.

Wiedeń, 19 maja 1901.

Wczoraj rano wróciłem z Włoch, jednym pociągiem z Sienkiewiczem, który jechał z córką. Sienkiewicza spotkałem na wystawie obrazów w Giardini Publici w Wenecji i przywitaliśmy się obopólną uwagą, że się ciągle w świecie spotykamy.— Najlepszy dowód, że się obydwa bardzo dużo włóczymy — odpowiedziałem.

Spotykaliśmy się już oprócz Wiednia i Kaltenleutgeben, gdzie dawniej często Sienkiewicz bywał, także w Ostendzie, w Brukseli, w Paryżu, w Nizzy, a teraz w Wenecji. Sienkiewicz wracał z Bordighery i z Lugano, gdzie bawił przez kilka tygodni z córką, siedemnastoletnią panną. W Bordigherze tylu go nachodziło reporterów i korespondentów, że dalej już jechał pod przybranym nazwiskiem „Sąsiad", tak się zapisał w Lugano, w Hôtel Splendide, tak w Hôtel de l'Europe w Wenecji. W Lugano bawił z nim równocześnie malarz Czachórski[1] z Monachium i wymalował tak podobno bardzo udany portret panny Sienkiewiczówny. Z Wenecji deszcz nas wypędził, spotkaliśmy się na dworcu. Z panną Sienkiewiczówną była także jej towarzyszka, Angielka, starsza, sympatyczna osoba,

[1] Władysław Czachórski (1850—1911).

widocznie bardzo do Sienkiewiczów przywiązana. Odjeżdżała teraz na urlop, na kilka tygodni, do Londynu, wcześniejszym trochę od nas pociągiem.

— Kiedyś napisze ona swoje pamiętniki pod tytułem *Sienkiewicz intime* i zrobi na tej książce majątek — zauważyłem, widząc czułe pożegnanie panienki ze swoją nauczycielką.

— W Anglii może... — odpowiedział skromnie Sienkiewicz, jak gdyby w tej chwili swoją popularność tylko na Anglię chciał ograniczyć.

W hotelu powiedziano Sienkiewiczowi, że miejsca w sleepingu idącym z Rzymu do Wiednia już wszystkie rozebrane. Tymczasem ja już na dworcu dostałem jeszcze jedno łóżko, wprawdzie niedobre, ale na piąterku. Sienkiewicz poszedł też natychmiast do ajencji, będącej na dworcu, i dano mu dwa łóżka, przedział dla niego i dla córki. Gdy jednak pociąg ruszył, pokazało się, że o jedno miejsce dla mężczyzny sprzedano za dużo, że jedyne łóżko wolne było jeszcze w przedziale, w którym jechała jakaś kobieta wysoka, smukła, młoda, bardzo czarna, z południowymi oczami, oczywiście śpiewaczka lub aktorka.

Regulamin sleepingów i przyzwoitość konduktorska nie pozwalały mnie umieścić w jednym kompartymencie z ową panią, więc konduktor nalegał na Sienkiewicza, aby jego córka przeszła do owego kobiecego przedziału, a ja żebym miał miejsce z Sienkiewiczem. Sienkiewicz na to przystać nie chciał, aby córka jego jechała z jakąś kobietą, która zdaje się mieć kastaniety w podróżnej torebce, a ja, widząc z daleka, że konduktor zaczyna być zanadto natarczywy, podszedłem do niego, powiedziałem, że ja z tym panem jestem w przyjaźni, nie chcę nalegać na to, aby mi w jego kompartymencie miejsce przeznaczono, i że wieczorem na granicy w Pontebie, pomówię z szefem stacji, aby mi dał osobne *coupé* w innym wagonie. Tymczasem zaś kazałem prosić owej nieznanej śpiewaczki, aby mi pozwoliła usiąść w swoim oddziele, na co chętnie przystała i jak mi się zdawało, wolałaby była, gdyby ten spór *á l'amiable* był załatwiony. Siedziałem więc częścią u niej, częścią u Sienkiewiczów z kilka godzin, aż do Ponteby bardzo mi przyjemnie przeszło. Moja towarzyszka podróży była nie śpiewaczką, ale tancerką, Hiszpanką, która występowała, *qui a travaillé*, jak się wyraziła, przez ostatnie dwa miesiące w Rzymie, a obecnie jechała do Mos-

kwy i Petersburga, aby z powrotem zawadzić także o Warszawę. Domysł więc Sienkiewicza, że ma kastaniety w torebce, był zupełnie prawdziwy.

Panna Sienkiewicz, bardzo sympatyczna, ładna, a przede wszystkim skromna panienka, co u dzieci wielkich ludzi tak rzadko się niestety zdarza. Bardzo była zajęta losami brata, który właśnie obecnie zdawał w Krakowie maturę, czytała Klaczki *Causeries florentines*[1], które się jej podobały. Od czasu do czasu częstowała mnie czekoladkami, w które obficie była zaopatrzona.

A propos matury, rozmawialiśmy z Sienkiewiczem o tej strasznej szkodzie, jaką zadaje dzisiejszy system naukowy w Austrii i Rosji społeczeństwu przeciążaniem pracą młodzieży i narzucaniem nauki greki i łaciny większości młodej generacji. Robotnicy, ludzie rozwinięci fizycznie, nie chcą więcej pracować nad 8 godzin dziennie, a młodym chłopakom, którzy jeszcze rosną, każą uczyć się po 12 do 15 godzin dziennie. Taki chłopak bowiem w gimnazjum, żeby zadość uczynić wymaganiom szkolnej i pozaszkolnej nauki, musi z wyjątkiem snu i obiadu ciągle i ciągle pracować, ze szkodą swego zdrowia i ze szkodą władz umysłowych. Łączność nowożytnych społeczeństw ze starożytną kulturą jest potrzebna, niechaj więc będą tu i ówdzie szkoły greckiego i łacińskiego języka dla ludzi dorosłych albo dla młodzieży, która w tej mierze chce się wykształcić, ale zmuszać całe młode pokolenia, aby się uczyły tego, co im w życiu potrzebne nie będzie, to szaleństwo, to zbrodnia popełniana systematycznie na społeczeństwie. We Włoszech, w czasie Odrodzenia, panował prawie szał, aby się uczyć greckiego języka i przejąć się grecką kulturą, ale nikomu na myśl nie przyszło narzucać tę naukę młodemu pokoleniu; zajmowali się nią amatorowie, młodzież z zamożnych rodzin, ludzie, którzy mieli czas i środki czytać greckich pisarzy. Przy tej sposobności mówił mi Sienkiewicz, że od dawna ma zwyczaj czytania wieczorem jakiego ustępu z łacińskich pisarzy, najczęściej z Liwiusza. Obecnie zajęty jest pisaniem swego *Sobieskiego*[2]. Gdym w rozmowie zauważył, że sama postać króla Jana nie jest mi sympatyczną, odpowiedział, że w powieści nie będzie on jedyną główną postacią, że cała rzecz będzie się obracała około odsieczy Wiednia. — Dalsze projekty Sienkiewicza nadzwyczaj mnie ucieszyły, zamierza bowiem wziąć Napoleona I

[1] *Causeries florentines.* Paris 1881. Przekład polski *Wieczory florenckie.* Kraków 1881.
[2] *Na polu chwały.* Warszawa 1907.

za bohatera całej serii obrazów opierających się na stosunkach polskich, a przede wszystkim punktem wyjścia tej napoleońsko-polskiej epopei mają być „Legiony". — Sienkiewicz zna owe czasy jeszcze ze swych lat młodzieńczych, miał bowiem kilku krewnych i znajomych, którzy służyli w legionach i mnóstwo o owych czasach opowiadali. — Zresztą — dodał Sienkiewicz — widzę w mojej wyobraźni Napoleona, a jak co widzę, to dobrze napiszę. Ma on już bardzo cenne do owych czasów zebrane materiały, materiały we Francji nieznane, bo polskie.

O przerabianiu swych dzieł na scenę bardzo sceptycznie się Sienkiewicz wyraził, sądził, że angielskie przerobienie *Quo vadis* jest lepsze aniżeli francuskie, i wspomniał, że w ostatnich dniach miał z Ameryki list od Sary Bernhard, proszący go o pozwolenie przerobienia *Ogniem i mieczem* dla francuskiej sceny. — Kogo ona tam zechce grać — zapytał się Sienkiewicz sceptycznie — chyba Bohuna? — Zapewne Bohuna, ale czy jej sił na to starczy; ta przeszło 60-letnia kobieta o niczym nie wątpi.

Była także mowa o zazdrościach francuskich pisarzy, których to bardzo gniewa, że Sienkiewicza pism rozchodzi się nieporównanie więcej aniżeli pism Zoli, Bourgeta i innych. — Najbardziej mi się podoba, że jeden z tych nacjonalistycznych krytyków, którzy przeciw mnie kampanię rozpoczęli — mówił Sienkiewicz — pisze o moim „barbarzyńskim, trudnym do wymówienia nazwisku", a sam się nazywa Huysmans[1].

Pytałem się Sienkiewicza, czy będzie mieszkał w Oblęgórku, i widziałem, że go ta własność cieszy, a osobliwie park, który ma — o ile pamiętam — 18 morgów. Co do dochodów z Oblęgórka, przytoczył mi dobrą anegdotkę o malarzu Józefie Brandcie, który jest także właścicielem ziemskim w Królestwie. Kiedyś skarżyli się obywatele z Królestwa w obecności Brandta na złe czasy, na małe z dóbr ziemskich dochody. — „Nie rozumiem, czemu oni się tak skarżą; ja bardzo dobrze wychodzę na moim gospodarstwie..." — „Jakim sposobem pan do tak korzystnych dochodzisz rezultatów?" — „Maluję" — brzmiała krótka odpowiedź. Tak samo i Sienkiewicz mógłby odpowiedzieć na pytanie, czy gospodarstwo w Oblęgórku będzie znaczne przynosiło korzyści? — „Z pewnością będzie przynosiło, bo piszę".

---

[1] Jorris Huysmans (1848—1907), pisarz francuski.

HELOIZA I ABELARD

SZTUKA W TRZECH AKTACH

AKT PIERWSZY

Scena I

Abelard, Heloiza, Fulbert.

Po trzech uderzeniach, które zapowiadają początek przedstawienia, słychać dobijanie się do drzwi. Potem ktoś krzyczy:

— Fulbert!... To ja, Fulbert!... Kanonik Fulbert.

Cisza. Odgłos przesuwanych mebli, spadają jakieś przedmioty, ktoś biega. Znowu cisza. Potem bardzo długo słychać zgrzyt przesuwanego bloku.

Kurtyna się podnosi.

Heloiza odwrócona w trzech czwartych plecami klęczy przed krucyfiksem ze skrzyżowanymi rękami. Abelard siedzi na stołku przed stołem pełnym książek i papierów. Pisze prawą ręką, a lewym ramieniem porusza blok, który zgrzyta. Wchodzi kanonik Fulbert, 45 lat, w prostej sutannie.

FULBERT: Witaj, mistrzu Abelardzie.

Abelard w dalszym ciągu pisze. Lewą ręką porusza kołowrót, który powoli zamyka drzwi. Cisza.

HELOIZA *(której Fulbert nie może jeszcze widzieć):* Benedictus fructus ventris tui. Amen. Nakapolo girado pulka rezlmini mini giju guju...

FULBERT *(sprawdza zasuwy i kłania się. Głośniej niż za pierwszym razem):* Kłaniam się, mistrzu Abelardzie.

Abelard nie przestając pisać kończy manewrowanie mechanizmem, który zamyka drzwi. Cisza.

HELOIZA: Fructus ventris tui, amen. Bizoldos hodos, ribolzas nodi marizoldas hode adide.

FULBERT *(dostrzega Heloizę):* Moja siostrzenica ciągle na pokucie.

Przechodzi przez scenę i staje przed Heloizą.

FULBERT: Idiotka!

Milczenie.

HELOIZA: Amen. Baktipopus armama armamam chagrin baktimama popuce.

ABELARD *(Odwraca się na swoim stołku. Mówi szybko głosem, któremu brakuje naturalności):* Tak, Fulbercie. Kara powinna być zarazem karą i nauką. Jest to jedna z moich pedagogicznych zasad. Staram się zawsze osiągnąć dwie rzeczy na raz. Ksiądz kanonik ma w swoim domu wolny pokój. Szukam mieszkania. Wyprowadzam się do księdza, znajduję dach nad głową i moje komorne powiększa wasz dochód, jesteśmy obaj zadowoleni; dwie rzeczy na raz. Jestem profesorem i przygotowuję moje wykłady pod tym dachem. Twoja siostrzenica uczy się u mnie, powtarzam przed nią moje wykłady, zanim je wygłoszę przed moimi uczniami; próba dla mnie, lekcja dla niej, oszczędność dla ciebie; trzy rzeczy na raz. Popełniła błąd, karzę ją; czymże jest kara? bronią obosieczną. Tutaj *(Abelard pokazuje wnętrze dłoni)* mamy karę, zadaniem kary jest karać; uczeń popełnił błąd, jest winien, kara karze winnego ucznia, uczeń jest ukarany, wszystko jest w porządku; a jeżeli do tego wszystkiego Bóg zechce, aby wzmocnił się słaby duch, tak się stanie! Niech się dzieje jego wola...

HELOIZA: Amen. Parasz bulugudumala.

ABELARD: To wystarcza, moja panno. Proszę dalej powtarzać to samo po cichu przez cały czas naszej rozmowy... Mówiłem: niech się dzieje wola Boga.

FULBERT *(który nie przestawał się przyglądać na zmianę Heloizie i Abelardowi):* Niech się dzieje wola Boga.

ABELARD: Ale tutaj *(Abelard pokazuje wierzch swojej dłoni)* kara staje się przedłużeniem, dalszym ciągiem lekcji, rodzajem lekcji dodatkowej. Zaraz ksiądz kanonik zrozumie ten mechanizm. Należy do starych zasad, aby uczeń, który klęczy na pokucie przez cały czas, jaki trwa jego kara, odmawiał Ojcze nasz i Zdrowaś Maria. To dobry zwyczaj; dzięki niemu myśl nie schodzi na bezdroża.

FULBERT *(patrząc na Heloizę):* Myśli młodych dziewcząt nie powinny schodzić na bezdroża.

ABELARD: Modlitwy, a zwłaszcza Ojcze nasz i Zdrowaś Maria mają szczególne znaczenie. Chociaż odmawia się je często bez

zastanowienia, można powiedzieć, mechanicznie, są one skuteczne same przez się.

FULBERT: Lubię was słuchać, mistrzu Abelardzie. W czasach, kiedy byłem uczniem, było to samo przez się zrozumiałe. Ale dzisiaj podaje się wszystko w wątpliwość. Oczywiście, przykład idzie z góry. Król broni mieszczan w Laon przeciwko ich biskupowi. Twój przyjaciel d'Anjou, książę krwi, osłania zbuntowane gminy. W całym królestwie słychać tylko o wyzwalaniu gmin. Co o tym myśleć? Jak żądać od ludu, aby szanował to, co wymaga szacunku?

ABELARD: Kiedy chodzi o sprawy religii...

FULBERT: Otóż to, mistrzu Abelardzie. Powodzenie twojej szkoły, żarliwość, z jaką słuchają twoich wykładów uczniowie, którzy przybyli z najdalszych stron Europy aż do stóp twojej katedry, ten zapał wreszcie, pozwól to powiedzieć, który popycha wielkich panów, aby mieszać się z tłumem żaków, byle tylko słuchać twoich wykładów, czyż nie ma swojej przyczyny w tym, że zwalczasz otwarcie nauki, które były głoszone przez największych doktorów Kościoła? Chronią cię wysoko postawione osoby, Abelardzie, ale przecież wiesz o tym, że dwadzieścia lat temu, kiedy żył Król Nieboszczyk, twoje wykłady byłyby zakazane.

ABELARD: Szanuję dogmaty, rozprawiam jedynie o pewnych interpretacjach filozoficznych.

FULBERT: Bronionych przez kardynałów.

ABELARD: Ale zwalczanych przez innych kardynałów. Jeżeli jestem przeciwnikiem Jego Ekscelencji, biskupa z Meaux, to przecież występuję w końcu tylko jako rzecznik Jego Ekscelencji, biskupa w Reims. Nie, Fulbercie, nie, kiedy Kościół przemówi, pochylam czoło.

HELOIZA: Amen.

ABELARD: Mówiłem pannie, aby powtarzała szeptem... Ale wróćmy do pedagogii, o czym mówiliśmy przed chwilą. Myślę, że nie jest to brakiem szacunku dla świętych modlitw, które każdy chrześcijanin wysysa — można powiedzieć — razem z mlekiem matki, aby wplatać ćwiczenia językowe między Ojcze nasz i Zdrowaś, które są zwykłym zajęciem ucznia będącego na pokucie. Wyjaśnię ci to bliżej. Życzyłeś sobie, aby poza łaciną i greką twoja siostrzenica uczyła się hebrajskiego. W ten sposób będzie jej kiedyś łatwiej zgłębić Pismo Święte. Otóż Heloizie przychodzi z wielką

trudnością zapamiętać odmianę rzeczowników hebrajskich. Ksiądz kanonik wie bez wątpienia, że jest ona o wiele trudniejsza od deklinacji łacińskiej. Dzisiaj została ukarana, ponieważ stale myli biernik pierwszej deklinacji z dopełniaczem drugiej.

FULBERT: Jest równie roztrzepana jak nieboszczka, jej matka, świętej pamięci moja siostra.

ABELARD: Po każdym Ojcze nasz i po każdym Zdrowaś, z których na ogół składa się jej pokuta, żądam od niej, aby po kolei brała każde słowo modlitwy: naprzód *pater*, potem *noster* itd., aby tłumaczyła je na hebrajski, odnajdywała odpowiednią deklinację i recytowała głośno. Zajmując się dalej moją pracą, słucham i poprawiam.

FULBERT: Słuchasz! Poprawiasz! Tak wielkie dzieło, tak ważne rozmyślania, prace, na które czekają wszyscy uczeni chrześcijaństwa, przerywane, zamącone przez roztrzepanie młodej niewdzięcznicy...

ABELARD: Och! mówiąc prawdę, to mi wcale nie przeszkadza w pracy. Znam tak doskonale hebrajski, w małym palcu mam wszystkie właściwości tego języka, że dopóki nie ma błędu, nic nie słyszę, dźwięki przelatują mimo uszu nie budząc mojej uwagi. Ucho zatrzymuje tylko błędy. Poprawiam je na głos, nawet o tym nie myśląc. I pokuta jest przedłużona o tyle Ojcze nasz i Zdrowaś, ile było błędów.

FULBERT: Ach! Ach! Ach! Moja biedna siostrzenico, musisz wobec tego całe dnie spędzać na kolanach i ze skrzyżowanymi rękami. Ach, ach, ach, co za cudowny pomysł! Znając jej roztrzepanie jestem pewien, że nigdy nie wyjdzie z pokut. Przyznaj się, mistrzu Abelardzie, w końcu musisz jej udzielić absolutnego rozgrzeszenia i zwolnić z całego długu, zapisując ostatnie Ojcze nasz i Zdrowaś na rachunek strat i zysków. Gdyby musiała oddać cały swój dług z procentami i z procentami od procentów, zapuściłaby tu korzenie jak drzewko i zobaczylibyśmy, jak listki wyrastają jej z ramion. Ach, ach, ach! Oczywiście, ona wolałaby nawet zmienić się w drzewo, niż pracować do upadłego, jak mi na to wygląda.

Milczenie. Fulbert zbliża się na nowo do Heloizy. Staje przed nią i długo się jej przygląda.

FULBERT: Flądra!

(Odwraca się do Abelarda).

FULBERT: Ostrzegałem cię, mistrzu Abelardzie. Należy ona do stworzeń, od których tylko biciem można coś uzyskać. Czy bijesz ją często?

ABELARD: Tak często, jak na to zasługuje.

FULBERT: Nie masz sobie czego żałować. Słowo i bat są narzędziami pracy pedagoga, jak kielnia i pion — murarza. Mur stawiany bez pionu jest krzywy, a uczeń bez bata zapamiętuje tylko to, co prowadzi do piekła.

ABELARD: Ksiądz kanonik ma solidne zasady.

FULBERT: To dlatego, że miałem surowych nauczycieli... i nie przestaję być surowy nawet dla samego siebie, ponieważ zwierzę jest zawsze krnąbrne. Moi nauczyciele mieli ze mną dużo kłopotu, Abelardzie, i nie przestałem jeszcze zmagać się z diabłem, który siedzi we mnie. Czy miałeś kiedy narowistego konia? Czy zastanawiałeś się kiedyś, skąd biorą się jego narowy? Czy próbowałeś go ugłaskać, poprawić, okiełznać, wyciągnąć mu spod skóry narowy, jak Cyganie, którzy przy pomocy czerwonej chustki wyciągają jęczmień z oka? Stracone zachody. Narowy siedzą w ciele i nie wydobędziesz ich, zanim ciało nie zgnije; koń jest narowisty, tak jak żółć jest gorzka, tak jak noc jest czarna. Nie okiełznasz go inaczej niż ściągając wodze aż się nozdrza zakrwawią, i orząc mu boki żelaznymi ostrogami; ostroga i wędzidło, wędzidło i ostroga, słowo i bat. A jeśli chociaż na chwilę zapomnisz, że bydlę jest narowiste, wykorzysta ono zaraz ten moment, aby tak wierzgnąć, że trafisz prosto do nieba... albo raczej do piekła, ponieważ złośliwość zwierzęcia zdąży cię jeszcze przedtem doprowadzić do takiej wściekłości, że będziesz bluźnić imieniu Pana Boga. Uważaj, uważaj, Abelardzie, ta występna dziewczyna może skazać cię na wiekuiste potępienie. Jest ona z rodziny tych, którzy uczą się z trudem, których każdy krok na schodach wiedzy opłacony jest potem, krwią albo razami, którzy tracą oddech na pierwszym postoju, którzy dostają reumatyzmu, zanim wejdą na pierwsze piętro. Pochodzi z rodziny, gdzie nic nie otrzymuje się darmo, z rodziny w końcu tak nie przyzwyczajonej do otrzymywania dobrodziejstw, że kąsa swoich dobrodziejów. Nasi krewni to niewdzięczna ziemia, zielska, perz i pokrzywa, brudne bydlęta, zły pies i krnąbrny osioł. Jesteśmy ubodzy krewni natury i w dodatku źli, tak jak wszyscy biedacy. Heloiza... znam ją jak samego siebie: ta sama krew płynie w naszych żyłach, matka jej była moją siostrą i skończyła jak

ladacznica. To moja wina: nie dosyć ją biłem. Bóg zażąda za to ode mnie rachunku. Bóg jest rachmistrzem, który nigdy niczego nie zapomina. Wszystkie uderzenia, jakich oszczędziłem mojej siostrze, zapisane są w Wielkiej Księdze i otrzymam je pomnożone stokrotnie w czyśćcu.

HELOIZA: I w piekle. I tak się stanie. Brule la viperta, grillos le serpentouf...

ABELARD i FULBERT *(jednocześnie):* Milcz, na Boga! Co za dziwaczną modlitwę nam śpiewasz!

FULBERT *(podchodzi znowu do Heloizy. Staje tuż przed nią. Patrzą sobie w oczy):* Nie podoba mi się to spojrzenie. Twoje spojrzenie jest pełne przekory. Tak samo patrzała twoja matka, kiedy opętał ją diabeł. Szatan tutaj krąży. Ach! Uważaj na swoją duszę, Abelardzie, a ty spuść oczy.

ABELARD: Nie powiedziałeś mi jeszcze, Fulbercie, w czym mogę ci być użyteczny?

FULBERT: Spuść oczy, bezczelna, spuść, spuść...

Heloiza patrzy zuchwale w oczy Fulberta.

ABELARD: Ta uczennica jest rzeczywiście ważną osobą w tym domu. Mówiliśmy dotychczas tylko o niej. A więc, Fulbercie, co chciałeś mi powiedzieć?

FULBERT: To cała matka. Zabiję cię, jeżeli nie spuścisz oczu.

Heloiza nie spuszcza oczu. Abelard odwraca się na swoim stołku z powrotem do stołu i bierze pióro.

ABELARD: Zostawiam was dla wyjaśnienia spraw rodzinnych. Ale jeżeli ksiądz kanonik może się opanować, proszę mówić ciszej. Cisza jest potrzebna dla mojej pracy.

FULBERT *(wraca gwałtownie do stołu):* Przebacz mi, mistrzu Abelardzie, jestem niewdzięcznikiem. Byłeś rzeczywiście tak dobry, zgadzając się... ale już nie mówmy o tym. Przyszedłem ci powiedzieć... ach! to bezczelne spojrzenie wyprowadziło mnie z równowagi. Wysłannik księcia d'Anjou przybył przed chwilą, aby o was spytać. Kiedy dowiedział się, że Abelard pracuje, nie chciał wejść. Jego pan zakazał mu wam przeszkadzać. Ci wielcy panowie zazwyczaj nie liczą się tak z naszą pracą. Widziałem, jak książę Owernii, z rodu co prawda nie tak świetnego, kazał w środku nocy obudzić ojca Bernarda, przełożonego opactwa w Sens, głośnego na całym świecie ze świętości życia i z głębokiej wiedzy, z jaką tłumaczył ojców Kościoła: „Mówią — powiedział książę — że umiesz

dobrze pisać; podobno jesteś równie sławny między skrybami jak ja między mistrzami włóczni i miecza. Ach, ach, wątpię abyś tyle piór zatemperował, ile ciosów rozdałem mieczem. Ale w końcu, ponieważ to jest twój zawód, bierz pióro..." I kazał mu z miejsca pisać list miłosny do swojej kochanki. Chwała Bogu! Anjou jest grzeczniejszy od swojego kuzyna z Owernii i szanuje twoją wiedzę i nasz dom. Polecono mi tylko uprzedzić ciebie, że Książę przyjdzie osobiście porozmawiać z tobą jeszcze dziś pod wieczór. Czy życzysz sobie specjalnych przygotowań na przyjęcie tak dostojnego gościa? Po raz pierwszy domostwo to zostanie zaszczycone przez księcia krwi. Książę krwi — to jednocześnie olśniewa i mrozi, czujesz się wzruszony przez nadmiar honoru i zarazem zatrwożony, wyobrażasz sobie, że będziesz miał do czynienia z jakąś istotą nadziemską... Korona temu, który ją nosi, udziela czegoś nadnaturalnego, co spływa na całe jego potomstwo i czyni z książąt krwi dziwaczne stwory, półludzkie, półbajkowe, podobne do bóstw, które uwielbiali poganie. Ja, mistrzu Abelardzie, jestem tylko skromnym sługą naszego Pana i nie wiem, jak się zachowywać wobec księcia tak wielkiego rodu.

ABELARD: To nie książę dzisiaj przychodzi do mnie, to przyjaciel.

FULBERT: Powiadają, że jest bardzo prosty w obejściu.

ABELARD: Ceni wyżej zalety umysłu, niż urodzenie.

FULBERT: Mówią również, że zachęca mieszczan do buntu przeciwko ich prawowitym panom i że to on uzyskał od króla wyzwolenie gminy Laon.

ABELARD: To prawda, że korzysta ze swojego stanowiska, aby przyjść z pomocą ofiarom niesprawiedliwych przywilejów.

FULBERT: Biada temu, który sieje zgorszenie.

ABELARD: Nasz Pan powiedział: pierwsi będą ostatnimi...

FULBERT: Na tamtym świecie. Ale na tym świecie... rozkazał: „Oddajcie cesarzowi, co jest cesarskie".

ABELARD: A gospodarzowi czynsz za jego mieszkanie. Dobrze, że mi to przypominasz, Fulbercie. Oto już trzy miesiące, jak mieszkam pod twoim dachem, mijają godziny, książę zaraz przybędzie, załatwijmy nasze rachunki.

FULBERT: Z największą ochotą. mistrzu Abelardzie. Lubię chwile rachunków, kiedy mam otrzymać pieniądze. Pieniądze lu-

bię tak samo jak zaszczyty; to dlatego, że tak długo brakowało mi jednych i drugich. I niech ten, który miał ich zawsze dosyć, rzuci na mnie pierwszy kamieniem.

ABELARD *(otwierając szufladę):* Umówiliśmy się na sto dwadzieścia dukatów.

FULBERT: Umówiliśmy się.

Abelard układa monety na stole. Fulbert w tym czasie je liczy.

FULBERT: Pięć... dziesięć... piętnaście... dwadzieścia. Dwadzieścia dukatów, to był mój pierwszy zarobek. Kosztował mnie rok pracy. Ojciec umieścił mnie na wsi, byłem parobkiem. Co robiłeś mając trzynaście lat?

ABELARD: Jeździłem konno. Mój ojciec, nie był to żaden wielki pan, miał miasteczko o trzech tysiącach dusz; przeznaczał mnie do kariery wojskowej.

FULBERT: Czy lubiłeś swego konia?

ABELARD: Mój pierwszy koń, dzianet hiszpański, trochę nerwowy, ale co za wspaniały kłus...

FULBERT: Ja doglądałem konia roboczego. Było to bydlę pełne narowów. Raz tak mnie kopnął, że mi na zawsze pozostawił ślad: czy nie zauważyłeś, że trochę utykam... Trzydzieści... czterdzieści... pięćdziesiąt dukatów. Był to mój cały dorobek, wszystkie oszczędności parobka, kiedy poszedłem do seminarium. Miałem wtedy szesnaście lat. Co robiłeś mając szesnaście lat?

ABELARD: Uczyłem się greki i łaciny. Mój ojciec zgodził się w końcu, abym nie został rycerzem. Mój nauczyciel był człowiekiem bardzo zręcznym. Z nauki języków starożytnych potrafił uczynić rodzaj zabawy. „Spróbujmy — mówił — wymyślić własny język, do którego tylko my jedni będziemy posiadać klucz". Pasjonowała mnie ta zabawa.

FULBERT: Ja myliłem naprzód wszystko, koniugacje i deklinacje. Nie miałem zupełnie pamięci. Za każdy błąd bito mnie trzciną po palcach. Miałem ręce chłopa, nie księdza. A jednak, jeśli chciałem iść do seminarium, to dlatego, że w zimie marzły mi ręcę, kiedy zbierałem chrust w lesie. Gdyby kupiono mi parę rękawic, nigdy bym na pewno nie został księdzem... Pięćdziesiąt... osiemdziesiąt... sto talarów... to był mój pierwszy rok, kiedy zostałem wikarym. Większą ich część poświęciłem na prezent dla prałata, ponieważ już wtedy postanowiłem zostać kanonikiem i od samego

początku chciałem mieć dobrą opinię. Kiedy dostałeś po raz pierwszy katedrę na uniwersytecie, jaki prezent ofiarowałeś rektorowi?

ABELARD: Atak, według wszelkich zasad, ofensywę wspaniale prowadzoną. Podstępnie wdarłem się na teren logików i obaliłem jego sylogizmy jeden po drugim, podważyłem cały jego system. Zerwałem z całą tradycją, w trzech albo czterech lekcjach zbudowałem pierwsze rusztowania tego, co później nazwano moim systemem. Po roku porzuciło rektora dziewięć dziesiątych jego studentów, aby zapisać się na moje wykłady.

FULBERT: Był to prałat Beauvais. Chodziliśmy razem do seminarium. Był tak jak ja stypendystą. Pokazał mi tekst swojego pierwszego wykładu; błagał mnie, abym go przeczytał uważnie. Tak bardzo się lękał, żeby przez nieuwagę nie wypowiedzieć jakiegoś zdania, które byłoby niezgodne z opinią Sorbony w owym czasie. Czy wiesz, co się z nim stało?

ABELARD: Już od dziesięciu lat nic o nim nie słyszałem i mówiąc prawdę nawet o nim nie pomyślałem.

FULBERT: Z rozpaczy, że jeden po drugim porzucają go wszyscy uczniowie, aby słuchać świetnego Abelarda, zrezygnował z nauczania. Jest dzisiaj proboszczem w małej parafii w Bretanii... Pięć... dziesięć... piętnaście... sto dwadzieścia dukatów, były to wszystkie moje oszczędności, kiedy miałem dwadzieścia pięć lat.

ABELARD: Tutaj górujesz nade mną, Fulbercie. W dwudziestym piątym roku życia miałem tylko długi... i to o wiele więcej niż sto dwadzieścia dukatów.

FULBERT: Czy sądzisz, że mogłem robić długi? Biednemu nikt nie pożyczy pieniędzy. Pieniądz idzie tylko tam, gdzie są pieniądze. Pieniądz krąży wiecznie we wnętrzu tego samego błędnego koła, dokąd można się dostać jedynie — zdobywszy swoją własną garść złota, tę, która przyciągnie wszystkie inne, zarodek przyszłej fortuny; zdobywszy ją swoim potem i krwią. Marzłem jak pies przez całą zimę, nie pozwalałem sobie na mięso przez cały rok, nosiłem moją pierwszą sutannę tak długo, że przeświecała przez nią koszula, wszystko, aby zaoszczędzić pierwsze sto dwadzieścia dukatów.

Od początku sceny Heloiza opuszcza ręce z chwilą, kiedy Abelard i Fulbert przestają na nią patrzeć. Krzyżuje je szybko, kiedy tylko na nią popatrzą.

ABELARD *(odwracając się spostrzega, że Heloiza ma opuszczone ręce, Fulbert idzie za jego wzrokiem):* Jesteś na pokucie, moja panno *(bierze ze stołu trzcinkę nauczyciela, którą bawił się przez cały czas, uderza parokrotnie po rękach Heloizę).* Czyżby ci trzeba było to jeszcze raz przypominać?

FULBERT: Ach, ach, ach! Ramiona jej się wyciągają, kiedy słyszy brzęk złota. Miałem rację, kiedy mówiłem, że jest tej samej rasy, co ja.

Heloiza rzuca wściekłe spojrzenie na Fulberta, który zbiera sztuki złota i wrzuca je do swojej sutanny, podniesionej jak fartuch. Fulbert podnosi się i odchodzi. Mówi coraz głośniej, aby go słyszano jeszcze od drzwi.

FULBERT: Żegnaj, mistrzu Abelardzie. Życzę ci odwagi. Niełatwo przyjdzie ci uprawiać ten niewdzięczny grunt. Dziwisz się pewno, czemu ten niedoszły parobek upiera się, aby ze swojej siostrzenicy zrobić uczoną. Dziewczyna ma osiemnaście lat. Czyż nie lepiej byłoby ją wydać za majstra piekarskiego? Ze swoją płaską głową bardziej nadaje się do cerowania skarpetek, niż do studiowania Starego Testamentu. Każdy ma swoje zachcianki, mistrzu Abelardzie. Tobie zachciało się zrewolucjonizować Sorbonę; mój bratanek, który jest chłopem, upiera się, aby mu wyrósł owies na polach, gdzie dotąd rosła tylko koniczyna; moje zachcianki są jeszcze bardziej szaleńcze. Chcę, aby moja siostrzenica umiała po hebrajsku. To moja zemsta za seminarium. Moja siostrzenica będzie bardziej uczona od księżniczki. Będzie mogła nawymyślać swojemu piekarzowi tak, że nie zrozumie ani słowa. Dobry dowcip, mistrzu Abelardzie, dobry dowcip!

W czasie kiedy Fulbert odchodzi, Abelard porusza mechanizmem koła, który otwiera drzwi.

FULBERT *(przechodząc po raz ostatni przed oknem):* Słońce zachodzi za mostem Châtelet. Murarze katedry Notre Dame schodzą z rusztowań. Wyrobnicy wracają do domu. Uczniowie... i uczennice idą spać.

ABELARD *(krzycząc):* Kiedy się skończy ich pokuta.

FULBERT *(odwraca się od drzwi):* Kiedy się skończy ich pokuta. Dobry dowcip, mistrzu Abelardzie, dobry dowcip.

Drzwi zamykają się za Fulbertem.

Scena II
Abelard i Heloiza.

Kiedy drzwi są już zamknięte, ABELARD się podnosi i zwraca w stronę Heloizy. Heloiza wstaje, lubieżnie się przeciąga i powoli zbliża do Abelarda. Jej uśmiech jest zagadkowy, postawa jej wyraża bez emfazy i trywialności, ale ze szczerością i pewnością siebie, najwyższy stopień napięcia erotycznego. Po gwałtownym i nieznośnym skrzypieniu (że aż mrowie przechodzi) następuje zupełna cisza. Postawa Abelarda wyraża oczarowanie. Milcząca scena powinna się przeciągać aż do stworzenia wśród widzów nastroju niepokoju, który stanie się nieznośny. W końcu Abelard próbuje przyciągnąć do siebie Heloizę, która mu się wymyka, uderzając go lekko po ramionach.

HELOIZA *(naśladując głos Abelarda ze sceny poprzedniej):* Jesteś na pokucie, mój panie!

ABELARD *(łącząc dłonie i głosem płaczliwym):* La zy valu fiti ku szu kuszu.

HELOIZA *(wymykając się na nowo):* Uff... uff...

Abelard i Heloiza obejmując się, długo się śmieją.

HELOIZA *(uwalniając się):* Czy ty chociaż znasz naprawdę hebrajski?

ABELARD: Mam o nim pewne pojęcie... Tyle, ile trzeba, aby sobie poradzić z tekstem, kiedy mam tłumaczenie przed nosem.

HELOIZA *(naśladując Abelarda):* Tak, Fulbercie, znam tak doskonale hebrajski... że nawet nie słyszę...

Abelard i Heloiza śmieją się. Abelard siada i w czasie następnej kwestii, aż do „Heloizo, Tobie“, *rozwija i zwija manuskrypty, przekłada je z miejsca na miejsce itd. Tymczasem Heloiza, cały czas rozmawiając, porządkuje pokój i okurza meble. Zmienia stale miejsce i repliki jej padają ze wszystkich stron sceny.*

ABELARD: Nie ma jeszcze sześciu miesięcy, jak wyrzucałem sobie najmniejsze kłamstwo. Człowiek przyzwyczaja się szybko do życia w kłamstwie.

HELOIZA *(ironicznie):* Co robić, kochany.

ABELARD: Byłem taki dumny, że zawsze mówiłem prawdę.

HELOIZA: Nawet do kobiet?

ABELARD: Nie znałem kobiet. Profesor filozofii nie ma wiele sposobności, aby zbliżać się do dam; nudziły mnie mieszczki, wydawało mi się, że popełniam grzech śmiertelny myśląc, że osiemnastoletnia uczennica...

HELOIZA: Jest w wieku, w którym może stać się kochanką...

ABELARD *(skłaniając się przed Heloizą):* ...i budziły we mnie wstręt dziewki z oberży. Byłem niewinny. Nigdy nie splamiłem tej świętej sukni. Czystość Abelarda była jedyną prawdą, której nie podawano w wątpliwość na uniwersytetach Francji, jedyną monetą...

HELOIZA: ....której wartości mój wuj nigdy nie sprawdzał.

ABELARD: Była ona, Heloizo, z metalu bez domieszek. Nie byłem jeszcze wtedy fałszerzem. Nie bałem się niczyjego wzroku. Nie kłamałem, kiedy się chwaliłem, że mogę żyć w domu ze szkła. Nikt na świecie nie mógł z taką wiarogodnością twierdzić, że nie ma nic do ukrycia. Uważałem za punkt honoru, aby nie zasuwać nigdy rygla u moich drzwi. Dzisiaj zgrzyt rygla osłania moje myśli.

HELOIZA *(naśladując Fulberta):* „Uważaj, uważaj, Abelardzie! Heloiza jest zdolna skazać cię na wiekuiste potępienie, może cię zaprowadzić do piekła!“

ABELARD: Gdybym nie znał twojego serca lepiej niż własne, z radości, jaką okazujesz w oszukiwaniu twojego nieszczęśliwego wuja, wywnioskowałbym, że serce Heloizy jest czarne.

HELOIZA: Czyż trzeba mieć serce czarne, aby cieszyć się z oszukania demona?

ABELARD: Demon z ołowianej monety! Demon ze skórek od chleba! Strach na wróble! Demon przebrany za świętego Mikołaja. Dlaczego nie stawiasz pantofelków przy jego kominku?

HELOIZA: Jestem zupełnie spokojna, że następnego ranka nie znajdę w nich sztuki złota... *(podskakując na wspomnienie)* sztuki złota! Potwór... *(naśladując Fulberta)* „Ona jest z mojej rasy, ręce jej drżą, kiedy słyszy dźwięk złota“. Na szczęście moja babka była dostateczną szelmą, i mam nadzieję, że nie mamy tej samej krwi. Jadowity jak żmija, śmierdzący jak kozioł, ośliniony jak ślimak, pokręcony jak... jak dżdżownica przecięta na dwoje, której części nie mogą się ze sobą połączyć, oślizły jak móżdżek świński, płaski jak policzek, czarny jak wstyd, miękki jak ścierwo, okrutny jak tygrys.

ABELARD: Tygrys! Ach, ach! Nieszczęśnik, okazał przed chwilą nam całą swoją nagość. Jeśli jest czarny jak plecy skazanego, to dlatego, że otrzymał baty. Mam dla niego litość.

HELOIZA: Baty, które otrzymał, nauczyły go tylko, aby bić słabszego od siebie. On jest wstrętny. Ty tego nie możesz wiedzieć. Weź wszystko, co jest wstrętne: wstyd, latryny, tajone kalectwa, ropę, wrzody, brudne myśli, które rodzą się u spowiednika w cieniu konfesjonału, słowa, które mówią po cichu zboczeńcy, kiedy zapomnieli o wstydzie, to wszystko nie maluje jeszcze jego brzydoty.

ABELARD: Przerażasz mnie swoją wiedzą!

HELOIZA: To dlatego, że wyrosłam u jego boku. Czegoż nie poznało ludzkie serce młodej dziewczyny, która wzrastała w cieniu złego księdza.

ABELARD: Przerażasz mnie, Heloizo. Przecież Fulbert jest tylko kłamstwem, okrytym sutanną?... Czy myślisz, że kiedy jest sam ze sobą, zaprzecza istnieniu Boga?

HELOIZA: Być może, że wierzy w Boga, być może, że w Boga nie wierzy. Być może, że nie jest na tyle lojalny, aby przyznać się, że w niego nie wierzy, być może, że nie ma odwagi powiedzieć sobie, że jeszcze wierzy. To nie o to chodzi. Jest on złym księdzem. Jest pokorny, ponieważ nienawidzi możnych, jest niewinny, ponieważ zazdrości tym, których kochają kobiety, jest uniżony, ponieważ pożąda bogactw, jest zgorzkniały, ponieważ nienawidzi szczęśliwych. Być może, wszyscy księża są złymi księżmi.

ABELARD: Jakże dobrze znasz zakamarki ludzkiego serca.

HELOIZA: Jak pielęgniarka znająca ciało ludzkie, ponieważ widziała, jak poci się i ropieje.

ABELARD: Miła moja, miła moja! Ty znasz to wszystko, ty wymawiasz wszystkie te słowa, a jednak, kiedy myślę o tobie, widzę cię czystą, niewinną i dziką. Odnajduję cię w źrebaku, z którym igrałem w ogrodzie mojego ojca i który dotąd nie znał wędzidła; odnajduję cię w łani, którą zaszedłem o świcie na polance w Lesie Ardeńskim. Kiedy spostrzegła mnie w blasku słońca, zaczęła drżeć niedostrzegalnie jak powierzchnia jeziora, kiedy w lecie o świcie muska ją pierwszy podmuch, który rozdziera mgły. Odnajduję ciebie w młodym zajączku, którego w dzieciństwie porwałem z jamki, którego wykarmiłem na butelce i który w dniu,

kiedy stał się dorosłym zającem, rozbił sobie głowę o pręty klatki, aby nie zdradzić natury dzikiego zwierzęcia.

HELOIZA: Dla księży zwierzęcość jest grzechem.

ABELARD: Odium generis humani, Tacite...

HELOIZA: Tss!... To umiem przetłumaczyć, pozwól mi, to znaczy: „Ach! jakżeż okropną rzeczą jest chrześcijanin!"

ABELARD: Jesteś zdrajczynią nawet wtedy, kiedy tłumaczysz. Kim jest moja Heloiza? Kłamcą, bluźniercą, rozpustnicą, suką, poganką, zdrajczynią w końcu. Szalony Abelardzie, który widzisz w niej niewinną, wierną, niedotykalną, niepokalaną Heloizę!

HELOIZA: Oto do czego służy filozofia.

ABELARD: Nie mów źle o filozofii. Pozwoliła mi przez całe lata powstrzymywać miłość, abym mógł ją od razu całą przelać w twoje ramiona. Jakąż tamą jest miłość filozofii, ileż miłości skomliło za tą filozoficzną barierą: patetyczna miłość dziecka, które widzi swoją ukochaną pod rękę z kawalerem, głupkowata miłość wyrostka, który ma jeszcze mleko pod nosem, czerwieniejąca się obłudnie miłość dwudziestoletniego chłopca, kiedy uśmiechnęła się do niego po raz pierwszy kobieta, wielka miłość, która ogarnia wszystko między dwudziestym i trzydziestym rokiem życia i z której wychodzi się skrwawionym i rozdartym ze świadomością, że było się katem, miłość bezpieczna, zuchwała i głupia mężczyzny trzydziestoletniego, miłość niespokojna i ofiarna lat czterdziestu, wszystkie miłości, których nie znałem, miłości, które jak skąpiec gromadziłem, aby je w jednej chwili rzucić do stóp mojej nieczystej — niepokalanej, mojej niewinnej — rozpustnej, obojętnej — gorejącej, mojej prawdomównej — zdradzającej, mojej niedobrej — dobrodziejce, Heloizo, Heloizo, Tobie! Tobie!

Abelard podnosi się ze stołka i próbuje objąć Heloizę, która się na nowo odsuwa, ucieka, on ją goni. Kręcą się naokoło stołu. Heloiza w przejściu chwyta trzcinkę i nagle szczerze się śmiejąc uderza nią Abelarda.

HELOIZA *(naśladując Abelarda):* Przypominam, że jesteś na pokucie, mój panie.

Abelard rzuca się śmiejąc na kolana, ale w czasie następnych replik zaczyna brać zabawę na serio.

ABELARD *(bijąc się w piersi):* Basz di kuku, frut mzlino.

HELOIZA *(uderzając):* Przyznaj, że byłeś nieludzki, przyznaj, że wykorzystałeś złośliwie milczenie, na jakie skazywała mnie

obecność okrutnego wuja, aby uderzyć mnie z całą złośliwością mistrza filozofii (założę się, że mam sińce na ramionach), przyznaj, że jesteś wężem, ropuchą, ślimakiem; brzydzę się ślimakami, myślę wtedy o palcach mojego ojca.

ABELARD: Przyznaję, oskarżam się, żałuję...

HELOIZA: Powiedz: to moja wina.

ABELARD: To moja wina, moja wina, moja wielka wina.

Abelard próbuje objąć nogi Heloizy, która skacze do tyłu.

HELOIZA: Dość!

ABELARD *(wyprostowuje się, ale ciągle na kolanach):* Co?

HELOIZA: Dość! Podnieś się! Szybko, szybko...

ABELARD *(wstaje):* Co się stało?

HELOIZA: Dość, to znaczy zabawa jest skończona. Nie podoba mi się obrót, jaki przyjęła ta zabawa *(odrzuca trzcinę).* Chodź tutaj. Obejmij mnie *(przyciska się do niego i kładzie mu głowę na ramieniu).* Przyciśnij mnie silniej.

Cisza. Abelard otwiera usta, jakby chciał coś powiedzieć, Heloiza kładzie mu palec na wargach.

HELOIZA: Jesteś mężczyzną. Trzeba ci wszystko wyjaśniać; posłuchaj mnie. Jeszcze nie tak dawno byłam dzieckiem. Nikt nie zwracał uwagi na dziecko, na dziewczynkę. Dla dziewczynki książę, jak Anjou, uczony, jak Abelard, władcy domowych sprzętów, jak stolarz i kowal, to jak dla prostego żołnierza oficerowie sztabu generalnego. Dzieli ich dystans nie do przebycia. Żyją w świecie, do którego nie ma dostępu. Podlotek, to szeregowiec. Pewnego ranka w podlotku budzi się młoda dziewczyna. Książę szuka jej spojrzeń i czuje się boleśnie dotknięty, jeżeli odwróciła oczy. *(Abelard rzuca się do jej kolan).* Stolarz nie czeka siódmego dnia, aby porzucić stwarzanie świata, czatuje na schodach i poświęca całą dniówkę, aby uchwycić chwilę, w której będzie mógł dotknąć jej nóg albo piersi. Kowal — nawet nie powiem ci, co on zrobił; chciałbyś go zabić, a bardzo go lubię.

ABELARD: Łajdak!

HELOIZA: To on mnie najbardziej zadziwił, ponieważ szanowałam go i obawiałam się bardziej niż biskupa. Było to, jak gdyby świat zachwiał się na swojej osi. Wyobraź sobie, że prosty żołnierz widzi nagle marszałka, który staje przed nim na baczność i mówi do niego drżącym głosem: „Na twój rozkaz, mój żołnierzu"...

ABELARD: Cud ten dany ,jest każdej młodej dziewczynie i dlatego poeci porównują młode dziewczęta z czarodziejkami.

HELOIZA: W krainie czarodziejek każdy mężczyzna, choćby najbrzydszy, najstarszy i najbardziej odpychający, na coś się przydaje: pozwala młodej dziewczynie upewnić się, że może go uczynić zakochanym, upewnić się przed samą sobą, że nie przestała być czarodziejką, że „to trwa“, że „to chwyta“... Opowiem ci wybryki pierwszego tygodnia czarodziejki.

ABELARD: Opowiedz.

HELOIZA: Kiedy indziej. Och, ty nie będziesz zazdrosny. To przecież nie ty odkryłeś mi moją władzę. Ale przed tobą moja różdżka była przedmiotem zbytku. Pytałam, po co mi została dana. Marnowałam całą jej wszechmoc, trwoniłam bez powodu jej czarodziejski fluid. Dopiero w dniu, kiedy cię spotkałam, zrozumiałam, że otrzymałam ją w porę i że odtąd jest mi bardziej potrzebna od powietrza, którym oddycham, od krwi, która płynie w moich żyłach. Umarłabym, gdybyś mnie nie pokochał. Tak, ja ciebie od razu pokochałam.

ABELARD: A jednak miłość innych nie zostawiała ciebie zimną. Opowiedz...

HELOIZA: Nie. Chciałam ci tylko powiedzieć, że młoda dziewczyna była nie tylko oczarowana swoją nową władzą, była nią także przerażona. Jak Ulisses, kiedy dano mu dzban, w którym zamknięta była burza. Jeśli uwolnię ją, co może nastąpić? Czyż miłość, którą budzi, nie zniszczy wszystkiego? Przed chwilą, kiedy widziałam Abelarda na kolanach i kiedy nagle zrozumiałam, że ta zabawa jest na serio, poczułam strach.

ABELARD: Przebacz mi, moja miła.

HELOIZA: Przede wszystkim nie proś mnie o przebaczenie. Nie chcę już nigdy widzieć ciebie na kolanach. Och! Wstrętna była ta zabawa. Wydało mi się, że wchodzimy w lepki świat, świat konfesjonałów, umartwień, włosiennic, ponurych delektacji i przeżuwanych zniewag, tak jak on to mówił przed chwilą. Wydało mi się, że weszliśmy w świat mojego wuja.

ABELARD: Jakżeż go nienawidzisz!

HELOIZA: To nieważne. On się nie liczy. Tylko my się liczymy, ty i ja *(oddala się na odległość ramienia).* Jesteś mężczy-

zną, którego kocham, Abelardzie *(skłania się przed nim),* i jestem twoją żoną i służącą, panią Heloizą.

Abelard próbuje przyciągnąć Heloizę.

HELOIZA: Nie, mój panie, muszę teraz, za twoją zgodą oczywiście, przygotować się na przyjęcie gościa, którego oczekujemy. D'Anjou, o ile pamiętam, uwielbia pewną mieszaninę win słodkich i korzennych, której receptę znam tylko ja jedna.

ABELARD: A więc pośpiesz się, pani.

Heloiza znika w alkowie. Abelard zaczyna smarować kołowrót. Zaczyna od mechanizmu, który leży na jego stole do pracy. Światło czerwienieje i słabnie za rusztowaniem wież budującej się katedry Notre Dame. Ptak wchodzi i wylatuje przez romańskie okno. Żebrak śpiewa na ulicy.

Piosenka żebraka.

HELOIZA *(z alkowy):* Co robisz, mój miły?

ABELARD: Naoliwiam zamek.

HELOIZA: Boże, zmiłuj się nade mną. Najsławniejszy z profesorów filozofii zabrał mi moje serce i obudziłam się żoną ślusarza. Od trzech miesięcy, kiedy żyjesz pod tym dachem, jakiemu dziełu się poświęciłeś?

ABELARD: Miłości Heloizy.

HELOIZA: Nie, fabrykowaniu zamka.

ABELARD: Drzwi, które bronią naszego szczęścia, nie będą nigdy dość mocne.

HELOIZA: Rzemieślniku!

ABELARD: Trzeba mi było czterdziestu lat, aby się przekonać, że istnieje szczęście. Nie chcę pozwolić, aby uciekło.

HELOIZA: Uwaga, Abelardzie! Szczęście jest jak twój zajączek; nie żyje w klatce.

Abelard wzdłuż drutów kołowrotu powoli podchodzi aż do drzwi. Heloiza przynosi manekin i szpadę, fechtuje się z manekinem.

ABELARD *(manewrując przy zamku):* Co robisz, moja miła?

HELOIZA: Biorę lekcję szermierki. Metoda Ambrożego. Szermierka na użytek wszystkich, szermierka u siebie i bez profesora. Sztuka zabijania wrogów wyłożona w dwudziestu lekcjach metodą korespondencyjną.

ABELARD: Idzie ci?

HELOIZA: Nie. Ale czekaj, znalazłam sposób, aby dodać sobie odwagi.

Heloiza podchodzi do stołu, pisze coś na papierze, potem przyczepia papier na piersi manekina w miejscu serca. Na papierze można przeczytać „Fulbert". Zaczyna się na nowo fechtować. Potem wbija szpadę w serce manekina i idzie do alkowy po dzbany i kielichy, które ustawia na stole. Abelard patrzy na Heloizę.

HELOIZA *(poza sceną, nie widząc Abelarda):* Co robisz, mój miły?

ABELARD: Jestem szczęśliwy.

Za sceną dźwięk trąb. Hałas przed drzwiami.

HELOIZA: D'Anjou.

Abelard wraca do stołu i porusza kołem, które już nie skrzypi. Heloiza stoi w postawie wyczekującej.

Scena III

Abelard, Heloiza, D'Anjou, trębacz, oficerowie, żołnierze, służba.

Oficerowie, żołnierze poprzedzają księcia i ustawiają się w szeregu przed drzwiami.

KSIĄŻĘ *(do oficera):* Uprzedź, aby przygotowali wieczerzę. *(Do drugiego oficera):* Jesteś wolny, ale opowiesz mi, jakie spotkało cię przyjęcie. *(Do innego oficera):* Przyjdź po mnie o ósmej wieczór. *(Do wszystkich):* Żegnam was, panowie. *(Do Abelarda obejmując go):* Abelardzie, bracie mój! *(Do Heloizy z ukłonem):* Coraz jesteś piękniejsza, Heloizo. Wkrótce nie będę miał odwagi mówić ci po imieniu. Służą ci lekcje mistrza. Róża rozkwitła.

HELOIZA *(z głębokim ukłonem):* Wasza Miłość mi pochlebia. *(drugi ukłon)* Rumienię się z zażenowania, Wasza Miłość. Wasza Miłość zapomina, że mówi do uczennicy.

Podczas poprzedniej kwestii świta księcia wychodzi. Abelard zamyka drzwi.

KSIĄŻĘ: Chciałbym być uczniem w twojej szkole.

HELOIZA: Każe mi klęczeć za karę.

KSIĄŻĘ: Chętnie bym na to przystał. Byłby to sposób, aby znaleźć się u twoich kolan.

HELOIZA: Każe mi odmawiać Ojcze nasz i Zdrowaś przez całe dnie.

KSIĄŻĘ: Usłyszysz jeszcze inne rodzaje modłów.

HELOIZA: Każe mi spuszczać oczy.

KSIĄŻĘ: Ja także zmusiłbym cię, abyś spuściła oczy, ale ten wstyd byłby słodki.

HELOIZA: Bije mnie; moje ramiona są w sińcach.

KSIĄŻĘ: Ja także zostawiłbym ci niezatarte ślady.

HELOIZA: Ale czego mógłbyś mnie nauczyć? Wasza Miłość nie zna hebrajskiego.

KSIĄŻĘ: Sztuka, której bym cię nauczył, pozwala pasterzom rządzić największymi królami...

HELOIZA: ...a uczennicom stać się kochankami ich pana. Znam to. Mogłabym sama dawać lekcje.

KSIĄŻĘ *(do Abelarda):* Ona uczyniła zadziwiające postępy. Winszuję ci.

ABELARD: Moje własne postępy są jeszcze bardziej zadziwiające. Nie poznasz mnie już, d'Anjou. Ja sam się już nie poznaję. To prawda, że wiele nauczyłem się od niej. Musiałem zaczynać od zera. Dziecko, które prowadzą do mamki, bardziej było doświadczone od Abelarda, kiedy spotkał Heloizę. Nie umiałem nawet zrobić użytku z moich oczu. Widzisz, nie umiałbym ci powiedzieć, czy ostatnia wiosna była wczesna czy późna, sucha czy deszczowa, pogodna czy wietrzna...

KSIĄŻĘ: Czyżby Heloiza uczyła sztuki przewidywania pogody?

ABELARD: Bywa w złym humorze, kiedy pada deszcz, i boję się deszczu; każdy dzień słoty znaczę czarnym kamykiem. Jest tak wrażliwa, że kiedy przychodzą mrozy, spędza całą noc przyciśnięta do mnie. Ach, jakże modliłem się do zimnych świętych! Rozpalają ją wielkie upały. Zbuduję świątynię boskiemu psu kanikuły. Mgły zachęcają ją do nauki. Przechodzi chmura, marszczy się jej czoło, odchodzi z moich ramion i chce naprawdę uczyć się hebrajskiego. Bardziej jestem niespokojny od kapitana, który z mostku na swoim okręcie widzi, jak na horyzoncie gromadzą się znaki zapowiadające cyklon. Ja, który nie wiedziałem, że mgły mogą być gdzie indziej niż w umyśle, biegnę teraz o świcie do okna i badam niebo. Spotykam się z gołębiem, który się budzi i otrząsa

piórka przed wyruszeniem w dalszą drogę, spotykam się ze skowronkiem, który z okiem zwróconym ku zenitowi przygotowuje się do tysiącznych i pierwszych zawodów ze słońcem. Ja to robię, ja, który nie wiedziałem, że mogą być inne ptaki poza sową Minerwy i gołębicą Ducha Świętego. Heloiza odkryła mi, że świat istnieje i że ja istnieję na świecie.

KSIĄŻĘ: Kochasz Heloizę.

HELOIZA: A ja kocham Abelarda.

KSIĄŻĘ: Abelard i Heloiza kochają się; niech tak będzie. *(Książę zbliża się do Heloizy i w czasie następnych kwestii zwraca się szczególnie do niej. Abelard z boku patrzy na nich z roztargnieniem, bawiąc się przedmiotami, które są na stole, ale nie nerwowo, raczej jak gdyby marzył).* Czy nie mogłabyś nauczyć swojego ucznia, że świat, którego istnienie mu odkryłaś, istnieje t a k ż e poza murami tego pokoju i horyzontem tego okna?

HELOIZA: Czyżby Wasza Miłość życzył sobie przypadkiem, abym mu odkryła, że istnieją t a k ż e inne kobiety?

KSIĄŻĘ: Czyż nie mogłabyś mu szepnąć czasem do ucha, że król wkrótce wyruszy na wojnę?

HELOIZA: Bogu dzięki Abelard wyrzekł się tego samego dnia kariery wojennej i prawa starszeństwa. Nie obchodzą go ani sprawy pokoju, ani sprawy wojny. Jest człowiekiem wolnym...

KSIĄŻĘ: ...to znaczy posłusznym tobie. Och! najsłodsze prawo i najczulsze więzy! W tym właśnie dokładnie położeniu znajduje się nasz regent...

HELOIZA: Zawsze przykuty, czyż nie tak, do czarnej Melanii d'Aiglemont...

KSIĄŻĘ: ...która niczego nie odmawia kardynałowi Paquinaud.

HELOIZA: Jak to? Mówiono, że kardynał nikogo nie kocha — oczywiście na tej ziemi — poza swoim bratankiem, kuzynkiem czy chrześniakiem — sama już nie wiem — chłopcem pięknym jak młoda dziewczyna.

KSIĄŻĘ: Przebacz mi, przeskoczyłem oczko w łańcuchu, aby oszczędzić niewinne uszy uczennicy. Mówiąc krótko, więzy miłości są w ten sposób splecione, że regent znajduje się pod władzą kardynała. Czyż nie mogłabyś szepnąć do ucha twojego przyjaciela, że kardynał jest człowiekiem zawistnym?

HELOIZA: Przyjaciel mój zapomniał przy mnie, jaki kolor mają kapelusze kardynalskie.

KSIĄŻĘ: Ale kardynał na pewno nie zapomniał, że Abelard ośmieszył go przed wszystkimi uczonymi Europy. Czy chcesz wiedzieć jaki jest kardynał? Kiedy Paquinaud został wyświęcony na księdza, postarał się w ciągu trzech miesięcy, aby jego mleczny brat utracił miejsce dozorcy, w odwet za policzek, jaki otrzymał od niego mając lat pięć. On sam mi to opowiedział. Kiedy został obrany prałatem, wygnał aż na krańce Bretanii profesora, który przeszkodził mu w uzyskaniu nagrody za wiersze łacińskie, na drugim roku seminarium. On sam mi to opowiedział. Następnego dnia po otrzymaniu sakry biskupiej kazał najemnemu mordercy zgładzić kawalera, który spoliczkował go w okolicznościach, o jakich nie wspomnę przez wzgląd na twoje uszy uczennicy. Sam morderca mi to opowiedział.

HELOIZA: Wierzę ci, d'Anjou, wierzę, ale na Boga, niech Wasza Miłość milczy... Wiedziałam dobrze, że pewnego dnia zjawią się kruki. Nie zdarzyło się jeszcze na świecie, aby w końcu nie przybyły kruki. Kiedy byłam jeszcze prawdziwą uczennicą, kruki nadlatywały z północy razem z pierwszymi wiatrami jesieni. Zapowiadały w przeddzień winobrania, że wakacje są skończone i że trzeba wracać do Paryża, do wuja Fulberta. Krzyk pierwszego kruka oznaczał koniec zawieszenia broni, zaczynał się dzień powszedni, czas rachunków, łaciny i rózgi, smutny czas ludzi. Zamykam oczy, zatykam uszy, nie chcę cię widzieć, nie chcę cię słyszeć. Masz tego wieczoru upierzenie kruka, kraczesz jak kruk; jaki zły sen przyśnił ci się tej nocy?

KSIĄŻĘ: Śniło mi się, że parę dzikich gołąbków nakrył czerwony kapelusz.

HELOIZA: Wuj mój obliczył przed chwilą, że mijają dzisiaj trzy miesiące od chwili, kiedy Abelard zamieszkuje pod tym dachem. Trzy miesiące, kwartał, trymestr, trzynaście tygodni, dziewięćdziesiąt jeden dni, czwarta część roku, jedna czterechsetna wieku. W ten sposób ludzie mierzą swój czas, ale dla Abelarda i dla mnie jest to czas szczęścia i czas ten nie ma żadnej wspólnej miary z całą resztą czasu. Czas szczęścia jest niepodzielny jak ciało żywej istoty. Twoja ręka jest dla ciebie twoją ręką, dopóki jest przedłużeniem twojego ramienia połączonego z barkiem; jeśli ci utną rękę, stanie się ona dla ciebie przedmiotem obcym pośród obcych

przedmiotów. W ten sposób każda chwila szczęścia jest tylko echem wszystkich chwil szczęśliwych, a jednocześnie zawiera w sobie całe szczęście. Szczęście nie da się rozłożyć ani na słowa, ani na myśli, ani na czyny, ani na milczenie, szczęście nie składa się z wydarzeń, jest smakiem, ciężarem, gęstością, która się udziela każdemu wydarzeniu. Oto dlatego nie można opowiedzieć szczęścia. Trzy miesiące — tak to nazywają — podczas których sen nie był snem, ale snem w szczęściu, jedzenie — jedzeniem w szczęściu, mówienie — mówieniem w szczęściu, myślenie — myśleniem w szczęściu. Budzę się: kocham go, on mnie kocha. Zasypiam: kocham go, on mnie kocha. Trzy miesiące — tak to nazywają — bez chwili niecierpliwości czy nawet oczekiwania, bez chwili niepokoju czy rozterki, które należą do czasu. Trzy miesiące — tak to nazywają — czasu wynaturzonego, czasu szczęścia. Trzy miesiące tak różne od całej reszty czasu, jak różny jest czas tańca, komedii albo dramatu od czasu widzów. Trzy miesiące, które były jednym aktem, jednym zachwyceniem zachwyconych. Ach! Tylko w romansach rycerskich zachwycenia nigdy się nie kończą. Wiedziałam dobrze, że nadlecą kruki. Ale nie tego wieczoru. Jeszcze nie tego wieczoru. Może ten kardynał nie jest ani złośliwy, ani tak potężny? Wstrzymaj się jeszcze na chwilę z odpowiedzią. Niech Wasza Miłość skosztuje naprzód moich win słodkich i zaprawionych korzeniami. Czy smakuje ci napój Heloizy? Wstrzymaj się jeszcze z odpowiedzią. Niech wieczór ten należy jeszcze do naszego wielkiego szczęścia, niech nie będzie małym, biednym, kawałkiem szczęścia, wydartym, skradzionym, wyżebranym, otrzymanym, darowanym, przegranym, wyłudzonym, wygranym. Ach, jakże jesteśmy szczęśliwi! Nawet nie możesz tego wiedzieć, za tymi wspaniałymi ryglami, które Abelard wymyślił. Abelard i Heloiza są szczęśliwi.

ABELARD *(przebudziwszy się z rozmarzenia):* Kocham ten głos poważny, prawie niski. Zadziwiający głos u młodej dziewczyny. *(Do Księcia):* Czy myślisz, że mógłbym kochać kobietę o głosie krzykliwym? Myślę, że nie. *(Śpiew na ulicy).* Oto znów ta sama melodia, co przed chwilą.

KSIĄŻĘ: Cały Paryż nuci ją od trzech miesięcy.

HELOIZA: Co roku są modne melodie w Paryżu. To zupełnie oczywiste. Opowiedz nam, co się działo w Paryżu, o czym mówią?

KSIĄŻĘ: W całym mieście opowiadają tylko o jednej miłości.

Abelard poszedł po wiolę i w czasie następnej kwestii cichutko akompaniuje śpiewakowi na ulicy.

HELOIZA: Powiedz, to nam pozwoli zapomnieć o kardynale. Ach, jakżeż kocham ten Paryż, który potrafi żyć historią jednej miłości. Czy przynajmniej kończy się dobrze?

KSIĄŻĘ: Koniec jej zależy od ciebie.

HELOIZA: „Koniec jej zależy od ciebie" — znowu mi to przypomina krakanie kruka. Nie lubię tego „zależy od ciebie". Opowiedz nam jednak ten miłosny romans.

KSIĄŻĘ: Bohater, rzecz zadziwiająca, jest jednym z naszych najsławniejszych uczonych...

HELOIZA: Podoba mi się twój bohater. Paryż uwielbia miłość. Mam nadzieję, że przysięga tylko na jego imię.

KSIĄŻĘ: Paryż jest frywolny, ale Paryż nie lubi, kiedy się go zaniedbuje. Paryż nie lubi miłości, które się ukrywają. Paryż żąda widowisk i pochlebia tym, którzy mu je dają. Och! Znam pewien czerwony kapelusz, który przygotowuje dla Paryża widowisko według swego smaku, skandaliczne i okrutne. Na najbliższym wykładzie, który wygłosi nasz bohater, żaki opłacone przez kardynała podniosą potworną wrzawę; będą mieli kpiarzy za sobą, ponieważ zagłuszą głos mistrza, krzycząc imię jego kochanki. Po dwóch lub trzech wypadkach w tym rodzaju regent skorzysta z publicznego zgorszenia, aby zabronić wykładu i wygnać filozofa. Na dworze nazywają to intrygą, moja panno.

ABELARD: Słyszałem, że przygotowują jakiś spisek. Wyobrażam sobie, że to jest bardzo zabawne. Dawniej, kiedy byłem filozoficznym niewiniątkiem, umieszczałem intrygi, spiski i inne dworskie kabały w dziedzinie zakazanych błahostek. Ale teraz, kiedy Abelard przestał być naiwny, być może, że zapragnie słuchać o ciemnych knowaniach? Co o tym myślisz, kochanie? Tylu rzeczy muszę się nauczyć, tylu nie zaznanych rozkoszy, tylu przyjemności, o których nic nie wiedziałem, tylu smaków, których nie skosztowałem, a przekroczyłem już czterdzieści lat. Nie mam już ani chwili do stracenia. Powiedz mi, d'Anjou, szybko, co to za spisek, przeciwko komu jest skierowany?

KSIĄŻĘ: Przeciwko tobie, Abelardzie.

Cisza. Abelard nastraja wiolę, gra i śpiewa.

HELOIZA: Czy słyszałeś, co on powiedział? O naszej miłości wiedzą wszyscy, cały Paryż o niej mówi. Niesłusznie wyrzucałeś mi przed chwilą, że zmusiłam cię do kłamstwa. Nie przestałeś ani na chwilę mieszkać w domu ze szkła. *(Cisza. Abelard dalej gra i nuci).* Czy słyszałeś, co on powiedział?

ABELARD: Wydaje mi się zabawne, że d'Anjou prawi mi morały.

KSIĄŻĘ: Nie mówię ci kazań, ostrzegam cię...

ABELARD: Mam kochankę, cały Paryż wie o tym. Tym lepiej, ponieważ mam wstręt do kłamstwa.

KSIĄŻĘ: Twoja sława...

ABELARD: Moja sława jest córką dialektyki. Okazało się, że filozof Abelard był niewiniątkiem, stracił swoją niewinność, jego filozofia nie stała się przez to gorsza.

KSIĄŻĘ: Mnie o tym nie musisz przekonywać, ale nie żyjemy już w czasach Epikura. Świat żąda, aby życie duchownego zachowało pozory surowości. Katedra, na której wykładasz, zależy od arcybiskupa Paryża i osłania ją jego autorytet. Zabierze ci ją, korzystając z pierwszej sposobności, jeśli dasz powód do skandalu.

ABELARD: Niech mi ją zabiorą. Koniec z katedrą, koniec z uczniami, koniec z kursami, koniec z wykładami. Pani dialektyko, pozdrawiam cię, nasz związek był szczęśliwy, zostaje mi jeszcze parę talarów z posagu, który mi przyniosłaś, żegnaj.

Abelard się podnosi i odtąd chodzić będzie na przemian wzdłuż i wszerz pokoju. Trzyma przy sobie wiolę i od czasu do czasu trąca jej struny.

HELOIZA: Lękam się o ciebie, Abelardzie.

ABELARD: Jestem szczęśliwy, Heloizo...

HELOIZA:... w twoim domu ze szkła zaopatrzonym we wspaniałe rygle. Zastanów się. Jeśli cały Paryż mówi o naszej miłości. mój wuj musi się w końcu o niej dowiedzieć.

ABELARD: Twoje zdrowie, kanoniczko. Gdybym był wujem równie pięknej dziewczyny, zrobiłbym wszystko, aby ją trzymać przy sobie...

HELOIZA: Lękam się o ciebie, Abelardzie. Zastanów się; jeśli Fulbert nas wypędzi...

ABELARD: Jest właśnie lato. Na szczęście nie jesteśmy obarczeni żadnym dobytkiem. Całość naszych ziemskich dóbr mieści

się w sakiewce z dukatami. Drogi całej Francji stoją przed nami otworem. Zakupię osła, aby niósł moją Heloizę. O nic się nie martw. Kamienie na drogach nie poranią twoich pięknych stóp.

HELOIZA: Zastanów się, jaki skandal wywoła nasza ucieczka. Twoi uczniowie będą się z ciebie śmiać, twoi wyznawcy zapłaczą ze wstydu, odwrócą się od ciebie twoi protektorzy. Wszystkie drzwi zamkną się przed nami.

ABELARD: Nie będziesz musiała składać głębokich ukłonów, nie będę miał tez do zwalczania i antytez do obrony, odeślę świętego Pawła do jego Koryntian i świętego Augustyna do jego Aleksandryjczyków; położę Nowy Testament tuż przy Starym i zostawię, niech się kłócą aż do końca świata. Kłaniam się! Znajdziemy na pewno jakąś grotę, która nas osłoni; zajmiesz się kuchnią i praniem, ja będę rąbał drzewo i chodził do źródła po wodę. A dzięki dukatom, zostawionym przez panią filozofię, będziemy mieli codziennie na obiad kurę. Jakżeż będziemy szczęśliwi, Heloizo.

HELOIZA: W grotach są ślimaki!

ABELARD: Zbuduję lepiankę.

HELOIZA: Będzie w niej dymił komin...

ABELARD: Zrobimy przeciąg, aby wygnać dym.

HELOIZA: Zaziębię się, kaszel spadnie mi na piersi.

Abelard przestaje chodzić. Milczenie. Potem długo patrzy na Heloizę.

ABELARD: Biada mi! *(Cisza. Odrzuca wiolę).* Śniło mi się tej nocy, że byłem trędowaty i że Heloiza zażądała, aby ją zamknięto razem ze mną. Ten sen kłamał. *(Cisza. Podchodzi do Heloizy).* Powiedz mi: gdybym był trędowaty — ty wiesz, co to jest trąd: Palce odpadają jak uschnięte gałęzie, rak toczy nos; to idzie bardzo powoli, a potem pewnego dnia, u dołu brzucha zostaje tylko rana w miejscu, gdzie była płeć. To idzie bardzo powoli. Rok po roku. Powiedz: gdybym był trędowaty, czy byś mnie jeszcze kochała?

HELOIZA *(bardzo powoli i patrząc mu w oczy):* Gdybyś zaraził się trądem, przestałabym cię kochać.

ABELARD: Biada mi! Heloiza nie kocha mnie.

KSIĄŻĘ: Heloiza — mówiliśmy o tym przed chwilą — kocha człowieka, który jest sławny, bogaty, piękny i skromny i nazywa się Abelard.

HELOIZA: A Abelard kocha piękną osiemnastoletnią dziewczynę, a nie pojęcie nazywane Heloizą.

KSIĄŻĘ: Czyż nie jesteś głową szkoły filozoficznej, która uczy, iż nie należy mieszać pojęć, słów, rzeczowników i imion z przedmiotami, które określają, i że samo imię jest tylko *flatus vocis*, falą głosu?

HELOIZA: Czyż nie uczyłeś mnie, że jest grzechem przeciwko myśleniu przypisywać realność pojęciu, przyznawać istnienie pojęciu Abelarda, różnego od sławnego, bogatego, pięknego, skromnego Abelarda, którego znam i którego kocham?

KSIĄŻĘ: Czyż nie uczyłeś, że substancja pozbawiona swoich atrybutów jest tylko ramą bez obrazu, że jest nie do pojęcia i że jest absurdem czynić z niej użytek w argumentacji? Abelard, którego wyrzucasz Heloizie, iż go nie kocha, nie może — według twej własnej doktryny — być przedmiotem rozumowania.

HELOIZA: Uczyłeś mnie, że Bóg, pozbawiony swojej wszechmocy, swojej wieczności itd., byłby tylko inną nazwą nicości, że Abelard, pozbawiony piękności, nie byłby Abelardem.

KSIĄŻĘ: Gdybym był Murzynem, mówiłem ci. „To absurd — odpowiadałeś — gdybyś był Murzynem, nie byłbyś księciem d'Anjou“. Gdybyś był trędowatym, nie byłbyś Abelardem.

ABELARD: Dosyć, dosyć! Oboje otrzymacie nagrodę, *ex aequo*. Nigdy jeszcze nie miałem tak dobrych uczniów. Jakąż rozkoszą dla profesora uczniowie, którzy równie wiernie pojęli jego myśli i wyprowadzają z nich wnioski z nienaganną logiką. *(Pije kubek wina).* Przyjaciele, wybaczcie mi tę niedorzeczną historię z trądem. To także twoja wina, kochanie. Miłość upija mnie i od pewnego czasu nie odróżniam dobrze snu od rzeczywistości. Dziękuję, żeście mnie obudzili.

HELOIZA *(do Księcia):* Wydaje mi się, że słyszę, jak kraczą kruki. *(Cisza, Heloiza napełnia kielichy, Książę pije, Heloiza pije, Abelard podnosi wiolę, gra i podśpiewuje).*

KSIĄŻĘ *(na boku do Heloizy):* Podobasz mi się, Heloizo, ale strzeż się, ponieważ widzę w tobie ziarno wielkiej cnoty, która prowadzi do wielkich nieszczęść.

HELOIZA: „Miłość“ — czyż to jest rozwiązanie tej zagadki, Książę?

KSIĄŻĘ: Tym razem nie, Edypie w krótkiej spódniczce. Jest to umiłowanie prawdy, które odkryłem w tobie. Wybaczają je królewskiemu synowi, ponieważ trzeba, aby młodość się wyszumiała. Ale kiedy umiłowanie prawdy odkrywają u kobiety, nazywają to zuchwalstwem, bezwstydem, brakiem szacunku, bezbożnością i świętokradztwem.

Książę stoi tuż przy Heloizie i patrzą sobie w oczy.

HELOIZA: Ileż rzeczy odkrywasz w oczach uczennicy, Wasza Miłość?

KSIĄŻĘ: To właśnie mnie dziwi, Heloizo. Jakżeś szybko dorosła. Kiedy widziałem cię ostatnim razem, byłaś jeszcze dziewczynką, której chłopcy płatają figle, aby zwrócić na siebie uwagę, a na którą mężczyźni patrzą z roztargnieniem jak na spadek, który odwleka się aż do śmierci tryskającego zdrowiem współmałżonka. Dziś odkrywam w tobie kobietę bardziej świadomą życia niż spowiednik i notariusz razem wzięci.

HELOIZA: Wasza Miłość zapomina: mężczyźni zapominają zawsze, że dziewczęta i kobiety są z natury służącymi i niewolnicami. Więzień lepiej zna swoje więzienie od dozorcy. Służąca więcej wie od swego pana o ich wspólnym położeniu. Dziewczęta uczą się szybciej od chłopców i Heloiza bardziej jest świadoma od Abelarda niebezpieczeństw, jakie grożą ich miłości.

KSIĄŻĘ: Nie chciałbym ciebie kochać, Heloizo. To za dużo, kiedy dwoje ceni smak prawdy. Lękałbym się...

HELOIZA: Odgaduję twoją myśl, Wasza Miłość. Odejdź, nie lękaj się o niego. Bądź spokojny, kocham mego Abelarda. *(Trąby, Książę odsuwa się od Heloizy).*

KSIĄŻĘ: Żegnajcie, moi przyjaciele. Wołają mnie moje przyjemności.

HELOIZA: Jakżeż jest zbudowana ta przyjemność? Jakiego koloru ma oczy?

KSIĄŻĘ: Nie jest ciebie warta, ale kłamie tak naturalnie, że nigdy jej nie pytam, czy mówi prawdę.

Drzwi się otwierają, wchodzą żołnierze, oficerowie, trębacze i ustawiając się w szereg. Jednocześnie wchodzi Fulbert i w czasie

następnych kwestii wsuwa się do pokoju ukrywając się za szeregiem albo też przechodząc na czworakach za balustradami. Ukrywa się.

ABELARD: Wracaj do swoich miłości, d'Anjou. I niech cię nie zdziwi, jeśli kochanka twoja będzie się dąsać, ponieważ zapomniałeś naszyjnika, który jej przyrzekłeś. A zwłaszcza nie pytaj jej nigdy, kogo woli z was: ciebie. czy naszyjnik, naszyjnik czy ciebie? Byłoby to pytanie absurdalne. Ponieważ nie byłbyś sobą, gdybyś nie był księciem, a książę nie byłby księciem, gdyby nie ofiarowywał naszyjników.

KSIĄŻĘ *(u wyjścia, podczas gdy Abelard manewruje przy ryglu):* Nie niepokój się, Abelardzie. Nie obawiaj się żadnej niespodzianki. Ja lubię tylko dziewki.

(Trąby. Książę, żołnierze, oficerowie i trębacze wychodzą. Fulbert zostaje, ukryty na scenie).

Scena IV

Abelard, Heloiza, Fulbert.

W czasie następnych kwestii Fulbert nie będąc widziany prześlizguje się przez scenę biegając na czworakach albo wspinając się na palcach. W końcu ukrywa się za kolumną przy drzwiach.

ABELARD *(zwrócony w stronę drzwi krzyczy):* Śpiesz się, Książę, biegnij, szybko! Trzeba mieć zdrowie do tego zajęcia. Lataj, szukaj, szperaj, myszkuj. Ach, w głębiach ich oczu odnajdziesz zawsze tylko siebie samego. Nie zazdroszczę ci twoich rozkoszy, Mości Książę!

HELOIZA: Rzadko się zdarza być synem króla.

ABELARD: Spać, kiedy ludzie pracują, i pić, kiedy śpią, przez jedną noc przegrać tyle w karty, ile murarz zarabia przez cały rok; uwodzić cudze żony, a nie móc zadowolić własnej i w końcu ziewać z rozpaczy, że istnienie jest absurdalne.

HELOIZA: Wolałabym być synem króla niż samym królem. Ma on wszelkie przywileje władzy bez jej obowiązków. Nie jest ani niewolnikiem swojego stanu, ani więźniem swoich bogactw. To bardzo rzadkie. Ze wszystkich losów „syn królewski" wydaje mi się najbardziej godny zazdrości.

ABELARD: Wszystko wiedzieć niczego się nie ucząc, użyć za milion nie cierpiąc za grosz. Zawsze być sędzią, a nigdy podsądnym. I w końcu łaskawie dzielić się doświadczeniem, którego się nie ma. Rozstrzygać o wszystkim. Dawać rady: „Drogi Abelardzie, ostrzegam cię, uważaj, bądź ostrożny“.

HELOIZA: To dlatego, że jest synem króla. Wyobraź sobie towarzystwo, które zebrało się na szczycie wysokiej góry. Ogromną chmurę widać na horyzoncie. „To wojsko nieprzyjacielskie“ — mówi kasztelan. „To kurz, który podnosi świta mojego kochanka“ — myśli jego córka. „To chmura deszczowa“ — rozpacza wieśniak, który nie zwiózł jeszcze siana. „To chmara szarańczy“— cieszy się zdrajca, marzący o ruinie kasztelana. „To królewscy żandarmi“ — przeraża się złodziej, który się przebrał za kuglarza. Ale syn królewski jest tak bogaty, że nie potrzebuje kraść, ma tyle kochanek, że nie pożąda już żadnej kobiety, tak łatwo może zgubić swoich wrogów, że nawet nie chce mu się źle im życzyć. I tak mało zależy mu na koronie, że nie obchodzą go losy wojny. W dodatku nie jest ani księdzem, ani profesorem, ani błaznem. Żaden zawód, żadna potrzeba, żadne zobowiązanie nie zaciemnia jego wzroku, nie wynaturza jego poznania. Nic nie fałszuje jego sądów. W końcu jest to jedyny wolny umysł, jedyny prawdziwy uczony królestwa. On pierwszy odkryje prawdziwą naturę chmury, jaka pojawiła się na horyzoncie. „Ta chmura — powie — to miłość Abelarda i Heloizy; widziałem, jak powstawała w dniu, kiedy się po raz pierwszy spotkali. Była ona naprzód połączeniem dwóch leciuteńkich mgiełek, nagle się utworzyła, wzbiła się w niebo, zaprzyjaźniło się z nią słońce i zabrało wodę z morza, aby wzmóc jej siły i pozwolić oprzeć się wiatrom, które rozpędzają mgły poranne; płynie teraz po niebie jak wielki statek, rzuca wielki cień na ziemię, jej majestat przeraża słabe serca, nikt już nie może zawrócić jej z drogi. Ja, który jestem księciem i w dodatku zasiadam na wysokiej wieży, widzę, jak z czterech stron świata wynurzają się inne chmury i rzucają się na jej spotkanie; przewiduję zderzenie, pomruk grzmotu, światło błyskawic i z góry opłakuję wielką miłość, która będzie rażona piorunem. Ale nic nie pomogą zaklęcia. Człowiek nie jest w stanie zmienić biegu chmury. Zresztą jestem synem królewskim i nic mnie to nie obchodzi. Żegnajcie, odchodzę do moich rozrywek“.

Fulbert przemyka się po cichu od drzwi aż do stołu.

ABELARD: Ileż zapału, pomysłowości, namiętności i wymowy znajduje młoda dziewczyna, aby usprawiedliwić rozpustnika.

HELOIZA: Jakże mało potrzeba zazdrości, aby zniszczyć wielką przyjaźń.

ABELARD: Kochankowie kurtyzan nie bywają zazdrośni.

HELOIZA: Uczeni, którzy nie opuścili nigdy swojej pracowni, mają coś wspólnego ze starymi dewotkami: przerażają ich zabawy młodzieńców i żegnają się, kiedy mijają młodą dziewczynę.

ABELARD: Mieszczaneczki, które nigdy nie były na dworze, są podobne do starych dworaków: chodziłyby na rękach, byle tylko książę raczył na nie spojrzeć.

HELOIZA: Milcz! Chodź tutaj, chodź szybko. *(Przyciąga do siebie Abelarda).* Przebacz mi. Nic nie mów. Przebacz mi, chociaż to ty jesteś winien. Ale mimo to, ja cię proszę o przebaczenie. *(Abelard próbuje coś powiedzieć, ale Heloiza kładzie palec na ustach, skłania głowę na jego ramieniu i przyciska się do niego).* Czy wiesz, co się stało? Po raz pierwszy — od chwili poznania — niewiele brakowało, aby Abelard i Heloiza obrzucili się obelgami. Przebacz mi, przebacz!

Abelard przyciska namiętnie Heloizę. Obejmują się.

Fulbert wyskakuje za nimi i śmieje się serdecznie. Abelard i Heloiza rozdzielają się.

Fulbert przed stołem rozrzuca manuskrypty, śmieje się.

Fulbert staje przed kołowrotem, dotyka maźnicy, śmieje się.

Fulbert staje przed trzcinką, podnosi ją, waży w ręku i odrzuca. Śmieje się.

Fulbert przed manekinem. Ogląda szpadę wbitą w karteczkę przyczepioną w miejscu serca. Przybliża się, aby przeczytać „Fulbert", śmieje się.

Fulbert staje przed krucyfiksem, klęka, krzyżuje ręce, śmieje się coraz bardziej.

KONIEC AKTU PIERWSZEGO

PRZEŁOŻYŁ JAN KOTT

D Y S K U S J E

MARIA RZEUSKA

SPRAWA O SPRAWĘ GWARY „CHŁOPÓW" REYMONTA

W 39 numerze Kuźnicy z r. 1949 Antonina Obrębska-Jabłońska zamieściła artykuł *Sprawa języka „Chłopów" Reymonta*, polemizujący z tymi fragmentami mego artykułu, drukowanego w tymże roku w Odrodzeniu, w których mówię o gwarze utworu. Wcale nie dzięki naszym wypowiedziom, lecz wskutek szeregu innych ważkich przyczyn, zainteresowanie tą kwestią wybiega dość daleko poza krąg specjalistów, językoznawców i badaczy literatury, pobudza uwagę bardzo przecież licznych czytelników Reymonta. Sposób ujęcia sprawy przez p. Jabłońską ma pewne, warte naświetlenia momenty, nie tylko treściowe, merytoryczne, ale także metodologiczne, mówiące o sposobach rozwiązywania zadań naukowych, w ogóle o postawie uczonych, momenty niebłahe, wymagające odpowiedzi.

Powołując się na kilkuletnie obcowanie naukowe z dziełem, stwierdzam w moim artykule, że Kazimierz Nitsch — który już w roku 1911 wystąpił z tezą o niełowickości gwary *Chłopów* i tą opinią zaciążył na rozwoju dalszych badań, nie tylko językowych, lecz także i literackich — mylił się. Mylił się, gdy pisał, że „nie... jest ten język odbiciem określonego, naprawdę istniejącego narzecza". Że jest to twór „powołany do życia przez jednostkę", zlepek cech ogólnochłopskich, głównie centralnej Polski, w którym znajdują się „dość liczne formy nawet skoślawione", choćby używanie końcówki *-ch* poza 1. osobą — np. „poszli tańcować... bych się... otrzeźwić". Bo — jak pisałam — język bohaterów Reymonta jest łowicki, w podstawowych rysach jednolity, według wszelkich danych w odmianie skierniewickiej.

Powodem i motorem wystąpienia p. Jabłońskiej była chęć obrony prawdy naukowej i sądu językoznawców. Jednym z argumentów obrony ma być tu okoliczność, że K. Nitsch wystąpił „jako dialektolog", sądy zaś językoznawców są to „sądy specjalistów",

skąd sama już wywnioskowałam, że moje są laickie i niekompetentne. Takie postawienie sprawy nie jest słuszne, bo przecież nawet bardzo wybitny badacz, najbardziej zasłużony uczony może się mylić — historia nauki zna takie wypadki, jeden z nich mógł zajść i tutaj — ale skoro p. Jabłońska możliwości błędu ze strony językoznawców nie dopuszcza, to zobaczymy, jak wygląda ich prawda naukowa, na jakiej drodze została uzyskana, czego właściwie i jakimi argumentami broni p. Jabłońska i wreszcie — jak w tej perspektywie wygląda mój wysiłek.

Znaczną przeszkodą jest tu fakt, że p. Jabłońska powołuje się — niestety — na mój odczyt, rozdział książki poświęconej *Chłopom* odczytany w marcu czy kwietniu 1948 roku w TNW. Niestety, gdyż czytelnik w chwili ukazania się jej artykułu nie miał do tego odczytu dostępu i nie mógł porównać naszych twierdzeń. P. Jabłońska dostęp ten mieć mogła, ale po półtorarocznej przerwie zaufała niedokładnym notatkom czy też pamięci i przeprowadza krytykę zasad analizy materiału. W rezultacie jej przedstawienie metody naukowego traktowania przeze mnie gwary Reymonta odbiega nieraz od faktycznego stanu rzeczy.

Główny jej zarzut polega na tym, że zrobiłam za mało i w sposób zbyt uproszczony. Pisze, że przeprowadziłam tylko identyfikację gwary *Chłopów* z realną gwarą księżacką, opracowaną w monografii H. Świderskiej-Konecznej, według zasady: „jest w monografii dialektu łowickiego i jest w *Chłopach*“ — zatem gwara łowicka = gwara *Chłopów*, tymczasem z punktu widzenia specjalisty trzeba jeszcze: 1. „wynotować i rozpatrzeć“ te zjawiska, które tezę o łowickości podważają, 2. orientować się w całokształcie gwar polskich, zarówno w ich systemach gramatycznych jak słownikowych, 3. rozpatrzeć formy neutralne, tzn. występujące w Łowickiem, ale też na innych terenach. Ponieważ tych warunków nie spełniłam, popadłam w konflikt z prawdą i z metodą naukową.

Czytelnik artykułu p. Jabłońskiej, nie znający stanu badań, musiał przyjść do wniosku, że istnieje już kompetentna, językoznawcza wiedza o gwarze reymontowskiej, reprezentowana przez specjalistów, stanowiąca poważny ich dorobek, dobrze sprawdzona i ugruntowana w materiale faktów z dzieła pisarza z jednej strony, z drugiej — gwar polskich. Że zapewne przy wygłaszaniu swej tezy spełnili oni wszystkie wymagania naukowe p. Jabłońskiej,

bo jakżeby tak, bez żadnych wahań, ich spełnienia wymagała tylko ode mnie?

Co prawda, p. Jabłońska w kilku miejscach mówi nie o „sądach", ale „opiniach" językoznawców, o K. Nitschu zaś powiada, że sprawę gwary *Chłopów* poruszył tylko „mimochodem", ale nie wyciąga stąd żadnych wniosków, które by te opinie mogły podważać lub ograniczać stopień ich prawdziwości.

Otóż na terenie językoznawstwa nie ma naukowej wiedzy o gwarze *Chłopów*. K. Nitsch w swej popularnej książce, *Mowa ludu polskiego*, poświęca jej dwie stronice i rzeczywiście jakby „mimochodem" oparłszy się na kilku zaledwie przykładach, formułuje swój znany i tak popularny sąd ogólny.

Ta opinia mimochodem była jednak dla wszystkich badaczy językoznawców, którzy się na ten temat wypowiadali, punktem wyjścia i dojścia. Przytaczali z *Chłopów* przykłady, rozpatrywali je, jako niełowickie, by z kolei dojść do konkluzji ostatecznej, że gwara dzieła łowicka nie jest. Ale niewielu było tych badaczy i szczupłe są wyniki ich poszukiwań. Poza sądem K. Nitscha w rachubę wchodzą tylko krótkie wzmianki Klicha i Rozwadowskiego, poświęcone końcówce *-ch* oraz dziewięciostronicowy artykuł Wiktora Węglarza *Z zagadnień gwarowych „Chłopów" Reymonta* i związana z nim, nic zresztą nowego nie przynosząca dyskusja. Uczeni językoznawcy zajmowali się w ogóle tylko dwiema kwestiami: 1. że język *Chłopów* nie jest łowicki, 2. że Reymont używa w nich błędnie aorystycznej końcówki *-ch*.

A jak to zrobili? Wystarczającym zawsze argumentem na niełowickość jakiegoś zjawiska cytowanego *z Chłopów* była dla nich okoliczność, że występuje ono w różnych częściach Polski poza Łowickiem. Tymczasem, dowodząc niełowickości, należałoby jak mi się zdaje, wykazać, że dana forma w Łowickiem n i e w y s t ę p u j e, a potem sprawdzić, i l e jest takich form, i gdy się stwierdzi, że bardzo dużo, formułować zdania ogólne. Lecz do tego trzeba było mieć w ręku cały gramatyczny i słownikowy materiał *Chłopów*, tego zaś badacze językoznawcy nie mieli. Poza tym trzeba było ten materiał — dla odłączenia zjawisk rzeczywiście łowickich od na pewno niełowickich — porównać z realną gwarą Księżaków. Uczeni mogli sięgnąć albo do zasobów własnej wiedzy językoznawczej w tej dziedzinie, albo zestawić go z żywą gwarą terenu, albo wreszcie posłużyć się odpowiednimi źródłami naukowymi i na

nich przeprowadzić dowód prawdy. Wybrali pierwsze wyjście. Niełowickości dowodzili na podstawie własnej orientacji fachowej. Źródła pominęli. Węglarz wygłasza odczyt i pisze artykuł w r. 1936 i ani słowem nie wspomina, najwyraźniej nie wie, że istnieje przecież doskonała, jak słusznie mówi p. Jabłońska, monografia języka łowickiego, wydrukowana już w roku 1929.

A jak przeprowadzali dowodzenie? Widzieliśmy, że K. Nitschowi dla stwierdzenia niełowickości całej gwary *Chłopów* wystarczyło kilka przykładów. Węglarz przytacza ich kilkadziesiąt, zrobił jednak o tyle więcej, że starał się je opisać już w pewnym ugrupowaniu i uporządkowaniu. Mówi o semantyce, składni, morfologii, fonetyce. Omijając Łowickie, wskazuje, jak te i owe formy reymontowskie spotkać można w różnych częściach Polski, nawet na Śląsku, albo też podaje własną ich interpretację wyjaśniającą. Zresztą chłopskiego języka utworu nie nazywa nawet gwarą; uważa bowiem, że jest on tylko barwiony, usiany „dialektyzmami“. Oto kilka przykładów sposobu dowodzenia niełowickości: typowy łowicki wyraz *gapa* oznaczający wronę, jest dla niego dialektyzmem starym, czyli archaizmem, łowicki, reymontowski *lawentarz* określa jako dialektyzm obcy, „przyswojony gwarze ze znacznym przekształceniem“; w składni: charakterystyczne książackie zjawisko mieszania formy rzeczowej z męskoosobową, np. „u Wachników znowu się p o b i ł y, aż po księdza c h o d z i l i“ interpretuje tak, że Reymont korzysta zeń niekiedy „ze względów logicznych lub emocjonalnych“, a w tym konkretnym wypadku „inne użycie czasownika drugiego potrzebne było dla zaznaczenia, że kto inny się pobił, a kto inny chodził po księdza“. W rezultacie swojej analizy wnioskuje, że autor „język *Chłopów* wystylizował tak, że nie ma on ścisłego odpowiednika w żadnym dialekcie ludowym, też nie w łowickim, jak się czasem przypuszcza. ...Jak Homer... stworzył gwarę pandemiczną...“

Tak wygląda dorobek specjalistów, badaczy językoznawców. Co ja zrobiłam? Zebrałam z dzieła i wyczerpałam całość materiału dialektycznego, ugrupowałam go według wszelkich możliwych zjawisk — głosowni, słowotwórstwa, deklinacji, koniugacji — zestawiłam szczegółowy słownik. Przy opisie form podawałam wszystkie podpadające pod nie przykłady, jakie w utworze znalazłam; zarówno w tym zakresie jak w słowniku wymieniłam wszelkie odchylenia, włącznie z formami literackimi, jeśli używał ich chłop.

Całość tak zanalizowanego materiału zestawiłam z dialektem księżackim, opisanym przez p. Świderską-Koneczną, docenta językoznawstwa i Łowiczankę. Stwierdziłam olbrzymią, zwłaszcza w perspektywie tego, co pisali językoznawcy, zdumiewającą zgodność. Uderzyło mnie, że nie są to dialektyzmy, kraszenie chłopskością, ale związany wewnątrz system dialektyczny, gwarowy zespół, właśnie łowicki. To, co mi zostało poza zjawiskami zgodności, było niewielką grupą, wynoszącą ok. 10 proc. całości materiału gwarowego. I gdyby uczeni językoznawcy mieli go w ręku, argumenty na niełowickość mogliby czerpać z tej tylko grupy, ale nie mogliby już mówić o niełowickości w ogóle, lecz jedynie o odchyleniach. Bo nie jest tak, jak pisze w swym artykule p. Jabłońska, że dokonałam tylko identyfikacji, że nie wskazałam na różnice. Gdyby posługiwała się tylko moim artykułem, miałaby do tego pewne prawo, gdyż użyłam tam niezręcznego sformułowania, że *Chłopi* są dokładnym odzwierciedleniem gwary łowickiej, chciałam bowiem podkreślić samą istotę tezy, bez wdawania się w szczegóły, gdy w odczycie zajmowałam się także rozbieżnościami. Ale i w artykule powiedziałam, że jest to system łowicki jednolity w rysach podstawowych. Mogła się jeszcze p. Jabłońska posłużyć drukowanym już w r. 1948 sprawozdaniem jednego z posiedzeń PAU, gdzie powiedziano, że to, co w dziele „jest gwarą, jest w 90 proc. gwarą łowicką". W pracy, którą słyszała w odczycie, omawiam szeroko i długo takie kwestie (podaję brzmienie odpowiednich tytułów): 1. Zjawiska zgodne. 2. Zjawiska łowickie nie występujące w *Chłopach* lub występujące rzadko. 3. Elementy dialektyczne niełowickie. 4. Język literacki i jego stosunek do gwary. 5. Dialektyzacja stylu (składnia, powiedzenia i zwroty, przysłowia itd.). A wnioski ostateczne wyciągałam na końcu, do zjawisk łowickich zaliczając oczywiście i te, które występują, poza łowickim, także na innych obszarach.

Żałuję, że z całości moich wywodów p. Jabłońska zapamiętała tylko pierwszy i ostatni rozdział. Co do owej końcówki aorystycznej *-ch*, używanej przez Reymonta poza 1. osobą, p. Jabłonska pisze, że „faktu tego nie można pomijać wstydliwym milczeniem". Otóż nie tylko wstydliwym, ale w ogóle żadnym milczeniem go nie pominęłam, poświęcam mu specjalny duży ustęp, jako „grubej bercie" argumentów językoznawczych. Stwierdzam tam, że według wszel-

kich danych nie jest to błąd, ale świadome dla celów literackich rozszerzenie tej końcówki, „błąd“ zdarzający się zresztą i w starych zabytkach piśmiennictwa, że błędnie posłużył się nią Reymont zaledwie kilka razy, że poza tym używa jej jak najpoprawniej. I nadto — że cała sprawa tej końcówki, ściśle biorąc, nie jest zagadnieniem gwary, ale archaizmu dzieła Reymonta, bo wprowadził on jeszcze kilkanaście innych wyrazów archaicznych, a ich rola daleko wybiega poza funkcje gwary, wiąże się z zagadnieniami języka i stylu utworu. Na tle całości jego problemów językowych i gwarowych jest to sprawa drobna. Niepotrzebnie też zasłoniła autorce kwestie o znaczeniu istotnie pierwszorzędnym, ważne i podstawowe.

Tak oto, drogą sprawdzenia zasięgu zjawisk łowickich i niełowickich, stwierdziłam, jak się zdaje, że podstawowa gwara dzieła jest łowicka, dla czytelności złagodzona odjęciem pewnych cech (jak np. mazurzenie), ze stosunkowo niewielką grupą niełowicką. To uzyskałam drogą badania bezpośredniego, miałam też dowody pośrednie. Przede wszystkim fakt rdzennej łowickości folkloru, prawdziwości opisów zwyczajów chłopa, które autor wprowadził na tak wielką skalę i tak je we wszystkich dziedzinach życia wyczerpał, że utwór można uważać za naukową monografię etnograficzną wsi księżackiej. Zbadać się to dało szczegółowo i źródłowo, a dziwne by było, gdyby Reymont folklor znał dokładnie, a gwarę byle jak.

Nie bez pewnego zdziwienia stwierdziłam postawę badaczy etnografii w stosunku do *Chłopów*, całkowicie odmienną od postawy językoznawców. Etnografowie nigdy nie poddawali w wątpliwość autentyczności folkloru dzieła. Odwrotnie: Jan St. Bystroń w swym *Wstępie do ludoznawstwa polskiego* wymienia Reymonta wśród tych autorów, którzy dla etnografii polskiej mają „największą wartość“ i których, jego zdaniem, „wprost moglibyśmy nazwać ludoznawcami“. Podobnie Tadeusz Seweryn o jednym z opisów reymontowskich mówi, że ma „wartość naukowego materiału“. Wprawdzie etnografowie sprawą łowickości się nie zajmowali i całości zagadnienia nie wyczerpali, ilekroć jednak go dotknęli, zawsze podkreślali tu prawdę folkloru i jego zgodność z rzeczywistością. Teza ich się nie spopularyzowała i nie weszła w konflikt z językoznawczą dlatego może, że skromniej i rzadziej z nią występowali.

A teraz wymaganie p. Jabłońskiej najważniejsze: „z językoznawczego punktu widzenia potrzebna jest świadomość faktów ję-

zykowych całokształtu gwar polskich i orientacja w ich systemach tak gramatycznych jak słownikowych". To całkowicie słuszne wymaganie zostało wysunięte w przypuszczeniu, że w całości gwar polskich nie mogę się orientować, bo nie należę do grona specjalistów. Zapewne, racja. Moja wiedza w zakresie językoznawstwa nie może iść w paragon ani z wiedzą K. Nitscha, ani z wiedzą Węglarza i p. Jabłońskiej. Stąd jednak wcale nie wynika, że droga do badania gwary *Chłopów* była dla mnie zamknięta. Jak wiadomo, każdy uniwersytecko przeszkolony pracownik, zajmujący się literaturą, nie jest od językoznawstwa oddzielony murem nie do przebycia i przy odpowiednim wysiłku może zdobyć wystarczające w tej dziedzinie wiadomości. Jeżeli pisałam o kilkuletniej pracy nad utworem, zapewne nie mogłam lekko przejść i obok tego obszaru.

Już Węglarz utyskiwał na brak dostatecznych danych źródłowych i naukowych w językoznawstwie: „Gdyby się rozporządzało przynajmniej opisowymi, ale wyczerpującymi słownikami gwar, wreszcie wzorowymi słownikami poszczególnych autorów i dzieł, to w połączeniu z danymi biograficznymi autora... można by stwierdzić, skąd co brał". Zabiera tu głos jako językoznawca; ja zaś właśnie według tej metody postępowałam.

Wydaje się oczywiste, że przeważająca i niewątpliwa część łowickiej gwary reymontowskiej, sprawdzona ze źródłami naukowymi, nie wymaga ukazywania na tle całości gwar polskich, wymaga tego natomiast ta mała grupa, określona przeze mnie na mniej więcej dziesięć procent.

W studiach nad *Chłopami* gwara była dla mnie jednym z wielu innych zagadnień. Choć zbadałam ją dość dokładnie, a materiał zestawiłam, zdaje się, wyczerpująco, to jednak — zwłaszcza w grupie elementów niełowickich — znajdą językoznawcy lub badacze literatury wiele jeszcze szczegółów i kwestii do rozważenia lub może niejeden mój błąd do sprostowania. Nie sądzę jednak, żeby im się udało obalić samą zasadę i z powrotem wprowadzić i utwierdzić starą tezę.

Ale przynależność i tej nielicznej grupy starałam się określić. Wskazałam, że — według dość przekonywających danych — i one odzwierciedlają teren realny, mianowicie skierniewicki, który, podlegając wpływom gwar terenów przygranicznych i języka litera-

ckiego, miejskiego, sam nie jest dialektycznie jednolity. Bo przecież właśnie tam, we wsi skierniewickiej, spędził Reymont w chacie chłopskiej dwa lata — i to jest dalszy mój dowód pośredni, o którym mówił przecież i Węglarz, specjalista. Zapięcie jednak badań nad grupą niełowickich elementów gwary na ostatni guzik nie tylko nie było moim celem, ale w sytuacji obecnego stanu językoznawstwa jest ono sprawą dość żmudnej, szczegółowej pracy i zestawień z materiałem realnego terenu. Żadne próby z Karłowiczem oraz innymi nielicznymi słownikami gwar i opisami nie dają tu całkowicie zadowalających rozstrzygnięć, chociaż jest dość oczywiste, że Mazowsza, obszaru środkowej Polski, Reymont właściwie nie przekracza.

Tak to między treścią sformułowania tezy K. Nitscha i moją rozciąga się przepaść, ale nie ta, którą czytelnikom ukazała p. Jabłońska. Ja nie tylko identyfikowałam, ale także różnicowałam.

Z pilną uwagą czytałam artykuł p. Jabłońskiej, czy na obronę starej tezy ma może jakieś nowe argumenty albo nowe materiały rzeczowe. Nie ma. Znów to samo *-bych* i znów niełowickość, niełowickość — i już! Nawet przykłady, nie mówiąc o ich rodzajach i typach, są te same. A obrona prawdy niezbędnie wymagałaby po tylu latach nowych dowodów rzeczowych.

O moim odczycie wyraża się p. Jabłońska bardzo łaskawie, że jest niezmiernie pracowity i staranny, że dokonałam „ogromu dzieła", a jeżeli mam owe pochwały traktować serio, to pytam, dlaczego w tym ogromie nie znalazła nic dla prawdy, której szuka, dlaczego z takim uporem powtarza na końcu artykułu starą tezę. Rzuca gdzieś wprawdzie zdanie, że posługując się innymi gwarami m ó g ł Reymont posługiwać się i łowicką, ale to przecież dla poparcia stanowiska językoznawców, nie mego, bo ja stwierdziłam, że posługiwał się prawie wyłącznie łowicką.

Wygląda tak, jakby p. Jabłońskiej na obronie językoznawców zależało szczególnie. I czy tak już koniecznie trzeba ich bronić? Lat temu blisko czterdzieści, gdy prof. K. Nitsch wygłaszał swoją tezę, był on znacznie młodszy, a jego wiedza prawdopodobnie skromniejsza; mógł się mylić całkowicie albo w jakimś określonym stopniu. Wiem, że — jak na polskie stosunki — jest badaczem o wielkich, niespożytych zasługach, ale trudno przyznać mu nieomylność. Na przykładzie analiz Węglarza chciałam wskazać, że i specjalista nie jest zabezpieczony w swym naukowym postępowaniu przed błędem zarówno rzeczowym, jak metodologicznym.

Niezupełnie przekonywająco argumentuje też p. Jabłońska tam, gdzie wchodzi na teren badań literackich. Starym, znanym sposobem, broniąc językoznawców, stara się zbagatelizować moje twierdzenie. Pyta, dlaczego to „takie wyolbrzymione... niemal magiczne znaczenie“ przypisuję sprawie łowickości języka *Chłopów* i dlaczego wiążę z nią kwestię realizmu. Przecież Reymont najwyraźniej „nie paraliżował swej wizji i barwności opisu językowymi pętami określonej jednej okolicy“. Odpowiadam na to: Po pierwsze dlatego, że bardziej cenię sobie sąd prawdziwy od fałszywego. Po drugie dlatego, że teza o niełowickości tak się zakorzeniła, że gdy chce się ją podważyć, trzeba dobrze sprawą wstrząsnąć. Po trzecie wreszcie dlatego, że jeżeli moja teza jest prawdziwa, to należy na *Chłopów* patrzeć zgoła inaczej, niż się patrzyło dotychczas, w perspektywie sugestii językoznawców; należy na nie patrzeć jako na dzieło w wysokim stopniu realistyczne, jako na utwór, w którym zostało poetycko utrwalone życie Księżaków co najmniej w zakresie folkloru i języka. I naturalnie — jak sama nazwa wskazuje — tam, gdzie mowa o realizmie, musi być mowa o stosunku do rzeczywistości. Im mniej zmyślenia, sztuczności, tym jego stopień jest wyższy. Zupełnie nie rozumiem, dlaczego język łowicki, który Reymont najwyraźniej świetnie znał, miał go „paraliżować“, miał być „pętami“ — czego? wizji i barwności?! Wizja i barwność nie cierpią z powodu innych gwar, a od łowickiej mają cierpieć — dlaczego? Prawda i rzetelność zabijają „wizję“, „barwność“. P. Jabłońska siłą nawyku podkreśla u Reymonta to, co podkreślano stale z krzywdą dla niego i dla jego dzieła, przynajmniej z krzywdą w znacznej mierze. Silne naloty młodopolszczyzny, nie zawsze najprzedniejszego gatunku, ukazywały nam słabsze strony jego twórczego dzieła. Gdy sięgnie się głębiej, to się stwierdza, że poza „wizjami“ i „barwnościami“ jest jeszcze rzetelny wysiłek twórczy, fundujący się na realiach dobrze pisarzowi znanych, że *Chłopi* to nie tylko blichtr i zmyślenie i „sztuczność“, i stylizowanie, ale również dokument kultury językowej i obyczajowej naszej wsi.

Ci, którzy chwalą Tetmajera, że dał tak wierny obraz Podhala i jego gwary — a językoznawcy czynią to ze szczególnym upodobaniem — niechże zwrócą uwagę, że i Reymont jest poetą terenu realnego — ziemi łowickiej.

Warszawa, 8 XII 1949

SPRAWA DAUMIERA

Wystawa litografii H. Daumiera, zorganizowana przez Bibliotekę Uniwersytecką we Wrocławiu, stała się prawdziwym wydarzeniem w życiu kulturalnym miasta. Zwiedziły ją dziesiątki szkół, załogi „Archimedesa“ i „Pafawagu“, setki osób prywatnych, zaintrygowanych powodzeniem imprezy, skądinąd skromnie i z umiarem zapowiedzianej. Podsumowaniem całej akcji była dyskusja publiczna, na której, obok Jana Kotta, zabierali głos malarze wrocławscy, studenci, delegaci ZMP, młodzi robotnicy.

Z prawdziwym wzruszeniem słuchałem oświadczenia jednego z nich: „Chcielibyśmy, żeby nasi artyści nami się zajęli. Za mało interesują się jeszcze naszym życiem i naszą pracą“. Powiedziane to było chropawo i bez szczególnej swady, ale z jakimś głębokim przekonaniem o pięknie przed chwilą oglądanych eksponatów, z wiarą, że nowe malarstwo winno się stać po prostu kontynuacją dzieła Daumiera. Otóż wydaje mi się, że zarówno nam wszystkim jak owemu młodemu robotnikowi nie dopowiedziano pewnych rzeczy, nie wyjaśniono do końca, dlaczego akceptując dorobek malarza jako część spuścizny, którą chcemy przejąć, wcale go nie uważamy za wzór do naśladowania, za prekursora sztuki socjalistycznej.

Wprowadzenie do dyskusji (Jan Kott) postawiło sprawę jasno: „Mogłaby to być wspaniała ilustracja do dzieł Balzaca“. W tym lapidarnym ujęciu mieści się cała antytetyczność kilkudziesięciu lat pracy H. Daumiera. Był to bowiem, ponad wszelką wątpliwość, realista najczystszej wody, borykający się z brzydotą życia kapitalistycznego. Człowiek o bardzo jasnym i ostrym widzeniu, niezdolny jednakże przekroczyć klasowych wyznaczników swego

dzieła, cofającym się z lękiem przed zburzeniem świata, o którym wiedział, że jest zły i pokraczny.

Ta oczywista prawda przedziera się przez większość monografii, poświęconych wielkiemu karykaturzyście. Usiłuje wprawdzie dr Benno Fleischmann (w pracy *H. Daumier, Gemälde—Graphik*. Otto Lorenz Verlag, Wien) inaczej ustawić malarza, lecz sam wycofuje się szybko z własnej próby interpretacji. Na s. 24 jego książki czytamy:

> Zwischen Klassizismus und Impressionismus steht Daumier hier, Brücke und Bindeglied zwischen Altem und Jungem, es mit kräftiger Hand zusammen fassend.

Obraz *Salle d'attente* kwalifikuje wręcz jako impresjonistyczny („...im *Wartesaal* ist schon der ganze Impressionismus vorgeformt"), by o kilka stronic dalej z widocznym zakłopotaniem oświadczyć:

> Die Verwandschaft mit Balzac tritt in Daumiers Malereien mit ihrer epischen Breite und Tiefe, ihrer plötzlichen Zuspitzung eines Ereignisses, am allerstärksten zu Tage. La comédie humaine — menschliche Komödie — könnte man, wie das Werk Balzacs auch das des anderen grossen Honoré überschreiben. Die beiden haben viel gemeinsames..." (ap. c., s. XXXII).

Skoro tak jest, to nie należało po prostu ludziom głowy zawracać!

Francuski krytyk, Henry Marcel, podobnie stawia sprawę. Zupełnie natomiast dowolną wydaje mi się teza R. Escholier, który bez najmniejszego wahania zalicza Daumiera do szkoły romantycznej. Argumentem uzasadniającym pozornie tę ocenę jest walka malarza z klasycyzmem, jak gdyby wszelki protest przeciw kanonom Boileau prowadzić musiał do romantyzmu, jak gdyby rozwalając starą koncepcję piękna artysta zamykał sobie drogę do wielkiego, pełnego rozmachu, realizmu.

Wystarczy przyjrzeć się cyklowi *Bas-bleus*, by stwierdzić, że Daumier miał pełną świadomość swej przynależności do ściśle określonego kierunku. Jak zakwalifikować bezlitosne kpiny z *réhabilitation de la chair*? Jak ocenić gwałtowną napaść na emancypację kobiet? Nie przypadkiem przecież ośmiesza malarz marzenia przy świetle księżycowym, poezję mroku, smutku i westchnień. Te terminy znamy skądinąd, wiemy, co one oznaczają i do

jakiej szkoły się odnoszą. Niewątpliwie sam Daumier wiedział równie dobrze, w kogo mierzy, zdawał sobie sprawę, w kogo uderza.

Przełomowym punktem w jego twórczości były wydarzenia czerwcowe roku 1848. Tak samo jak dla większości artystów, stanowiły one dla Daumiera moment ciężkiej próby, zmuszały do wyboru. Malarz - realista wybrał. Stanął po stronie swojej klasy, gotów jej bronić, gotów oddać swój talent na usługi generała Cavaignaca. Sumienny Henry Marcel stwierdza ten fakt bez obsłonek. Po burzliwym okresie Monarchii Lipcowej, po nieustępliwej walce z reżymem Króla-Gruszki, artysta powitał z entuzjazmem narodziny republiki. Idylla trwała jednak tylko dopóty, dopóki proletariat francuski nie zgłaszał własnych żądań. Z chwilą, gdy ten domagać się zaczyna zadośćuczynienia, kurczy się raptownie postępowość Daumiera. Starczyło mu tchu na wstrząsający obraz *Rue Transnonain*, ale to było wymierzone przeciw Ludwikowi Filipowi. Zabrakło mu natomiast odwagi, by ukazać grozę rzezi robotników paryskich, by napiętnować wyczyny republikańskiego mieszczaństwa. Po zdławieniu powstania czerwcowego, artysta uważa za swój obowiązek zwalczanie „utopistów i demagogów“, nie widzi innego tematu poza kpinami z „kobiet-socjalistek“. Zaciekły pogromca adwokatów i prokuratury, nieubłagany wróg wszelkich *chats fourrés* sądownictwa, odnajduje w sobie duszę legalisty i głośno sprzeciwia się kandydaturom kobiet do Zgromadzenia. Tego ustawa nie przewiduje! Satyra na mieszczańskie małżeństwo ustępuje miejsca świętemu oburzeniu przeciw śmiałkom, podważającym nienaruszalność rodziny. Humanistyczny stosunek do życia zmienia się na lękliwą, tchórzowską obronę praw mężczyzny. Tylekroć ośmieszony „pan stworzenia“ znajduje nagle w osobie Daumiera protektora. Nie w smak mu pisma socjalistek ówczesnych, wraca więc do tradycyjnej moralności, relegując kobietę do *gynecaeum*, do kuchni i pieluszek.

Jeśli jeden z bohaterów Flaubertowskich w rozterce usiłuje wyjaśnić sobie, kto tu właściwie ma rację: robotnicy wznoszący barykady, czy ci, którzy do nich strzelają — to dla malarza tego rodzaju wątpliwości nie istnieją. On nie spróbuje nawet wyjrzeć poza granice ustroju kapitalistycznego, nie zechce zajrzeć

w przyszłość i z góry odrzuci wszelkie próby rewolucyjnego wyzwolenia człowieka.

Czyżby to miało znaczyć, że od czerwca 1848 Daumier „zmienia skórę"? Do apologii burżuazji daleko mu jeszcze. Mieszczuchy, których obserwował z bliska, ani trochę nie pięknieją dla niego, nadal widzi w nich małych ludzi do wielkich interesów. Swój sąd o klasie rządzącej uogólnia we wspaniałym cyklu: *Les représentants représentés,* malując nowy rząd reakcyjny Francji jako kolekcję przeraźliwej brzydoty, ułomności fizycznej i duchowej. Daumier wie, że burżuazja po roku 1848 pisze swą epopeję fałszerstwem czeków, akcjami nieistniejących towarzystw, pospolitym nabieraniem naiwnych. Taki jest sens serii *Robert Macaire,* ponurej historii mieszczańskiego społeczeństwa Francji. Dlatego wydaje mi się, że trudno o bardziej posępne dzieło, o bardziej fatalistyczną koncepcję historii, aniżeli karykatury okresu poczerwcowego. Na tym właśnie polega wewnętrzna sprzeczność twórczości Daumiera i swoisty jej tragizm. Widzieć gnuśność, gardzić nią, a jednak nie móc z niej się wydobyć — jakąż postawę nazwać można bardziej wstrząsającą.

Pozbawiony pozytywnego ideału bojownik z lat trzydziestych nie reaguje na katastrofę z grudnia 1851 roku. Od zdecydowanych wystąpień przeciw Napoleonowi Małemu powstrzymuje go brak perspektyw, a nie rygory policyjne, jak usiłuje sugerować Benno Fleischmann. Daumier zdaje sobie sprawę, że Drugie Cesarstwo zwyciężyło, bo dało burżuazji francuskiej szansę ratunku przed socjalizmem. Wybawcy trzeba płacić...

Okres od r. 1851 do 1870 jest też najspokojniejszym w życiu artysty. Tchnie ciszą cmentarza. Dawna werwa i cięłość znikają, o b o j ę t n e szkice nie budzą echa, wielkiemu karykaturzyście wypada walczyć o chleb, zarabiać na utrzymanie, uzyskując każdorazowo aprobatę cenzury cesarskiej.

Wydarzenia międzynarodowe dwukrotnie wydobywają jego nazwisko z zapomnienia. Rozgłos uzyskały jego litografie związane z wojną rosyjską i kampanią włoską. Na próżno szukalibyśmy jednak w nich dawnego rozmachu. Kozacy, zjadacze świeczek, mizernie wyglądają wobec dzielnych wojaków Napoleona III, personifikującego wszystkie cnoty Francji. Tyle tylko mówią nam karykatury owego okresu. Mówią językiem Chauvina, który oddał wiadome usługi Napoleonowi Pierwszemu. Wyrządzilibyśmy jed-

nak Daumierowi krzywdę, przemilczając takie prace, jak rzeźbę *Ratapoil*, wspaniałą *Dyplomację*, zawieszoną nad przepaścią między *Question d'Orient i Question italienne*, wreszcie szyderczy hołd, złożony wynalazcy ulepszonego karabinu. Są one świadectwem, że ciężka *servitude* nie odebrała artyście jasności sądu, że pogodzenie się z Cesarstwem Daumier traktował jak uciążliwą i po trosze hańbiącą konieczność.

Na szczególną uwagę zasługuje *Ratapoil.* Jest to właściwie prototyp faszystowskiego agitatora, mętniaka i obieżyświata, który niewiele ma już do stracenia i chętnie posłuży każdemu, kto znośnie zapłaci. Argumentuje nie zawsze słowem, często używa *gourdin*, ciężkiej lagi, stanowiącej ważny składnik ideologii bonapartystycznej. Za czasów Napoleona III bronił idei imperialistycznej; potomkowie jego zapewne budowali reżym Vichy. Krygująca się stara baba w roli linoskoczka, *Diplomatie*, złośliwie zaprzecza oświadczeniu cesarza: *L'empire c'est la paix* i kpi z zapewnień o trwałości ustroju. Niemniej wymowna jest jedna ze wspomnianych prac, pełna głębokiej troski o pokój, o życie ludzkie.

Zwiedzający wystawę z pewnością zwrócili uwagę na ostatnie dzieło Daumiera. Wśród ogromnego pustkowia, samotna wdowa — Francja zasłania sobie twarz. Legenda głosi: *Smutne dziedzictwo.* Jest to swoisty obrachunek malarza z epoką II Cesarstwa, jak widać, twardy i bezlitosny.

Sprzeczności, o których mówiłem, i ograniczoność realizmu mieszczańskiego nie pozwoliły jednak artyście znaleźć wyjścia, zamknęły mu drogę do ożywczego źródła, do ludu. Nutą rozpaczy i beznadziejności kończy się ta wielka twórczość. Bezsilna wobec ruiny starego świata, obca nowemu. Od olbrzymiego wysiłku Komuny Daumier odwraca się plecami, głuchy na wszystko, zamknięty w sobie. Żyje tylko wspomnieniem, gorzkim i męczącym. Courbet, jego współczesny, w imię obrony piękna, w imię sztuki, stanął w szeregach budowniczych nowego życia. Służył Komunie jako kustosz zbiorów stołecznych, zespolił się z nią jako żołnierz, na barykadzie. On znalazł rozwiązanie, on też wybrał. I cała różnica między nim a Daumierem polega właśnie na charakterze wyboru.

Nie mamy dziś żadnego powodu, by naszej młodzieży nie ukazywać całej prawdy. Nasi robotnicy powinni wiedzieć możliwie jak najwięcej o wielkich malarzach, muzykach czy poetach. Nie

należy fabrykować na użytek masowy wycinków rzeczywistości, starannie spreparowanych w pseudorewolucyjnym sosie. Nic się nie stanie Daumierowi, jeśli — zamiast uwieńczyć go sławą konsekwentnego postępowca — wytłumaczymy publiczności naszych wystaw i muzeów, że obrona ustroju kapitalistycznego nałożyła na niego pęta, zrobiła zeń więźnia własnych sprzeczności. Nikt chyba nie zakwestionuje, z tego właśnie powodu, ani bohaterskiego okresu jego twórczości (mam na myśli lata 1830—1848), ani też tragizmu wewnętrznej walki lat późniejszych.

Wydaje mi się, że poza doraźnym efektem, tj. prawdziwą interpretacją dzieła Daumiera, zyskalibyśmy w ten sposób jeszcze coś znacznie bardziej cennego: zdołalibyśmy wyjaśnić, jaka przestrzeń dzieli realizm krytyczny od realizmu socjalistycznego.

Rachmiel Brandwajn

Z TEATRÓW WROCŁAWSKICH

W styczniu br. kierownictwo P. T. D. stanęło przed odpowiedzialnym zadaniem uczczenia 150 rocznicy urodzin Aleksandra Puszkina. Korzystając z doświadczeń „akademii ku czci" w innych teatrach polskich, poszukiwało nowej drogi, która pozwoliłaby na zaznajomienie widza z twórczością poetycką i dramatyczną poety w formie teatralnej. Wystawienie *Borysa Godunowa* czy też samych „małych tragedii" nie było możliwe bądź ze względu na ich wymowę ideologiczną, bądź szkicowość formy. Poza tym pominęłoby się w tym wypadku całą twórczość poetycką Puszkina, a Puszkin przecie był przede wszystkim — poetą. Powyższe przyczyny zadecydowały o wystawieniu montażu, opracowanego przez Z. Krawczykowskiego i piszącą te słowa, a składającego się z trzech części: ze skrótu dramatycznego *Borysa Godunowa* w przekładzie S. Pollaka (z podkreśleniem rewolucyjnych akcentów utworu), z *Mozarta i Salieriego* w przekładzie tego samego autora (jako próby oryginalnego talentu Puszkina) i z montażu pt. *Poeta padł...* (na podstawie L. Grossmana *Śmierć poety)*, założonego z szeregu scen z życia poety, w których akcję wpleciono kilka jego najciekawszych wierszy. W ten sposób powstało widowisko, złożone z trzech różnych w charakterze części, związanych jedynie osobą poety jako autora lub *dramatis personae.*

Przed reżyserem stanęło dość trudne zadanie stworzenia określonej całości z trzech różnorodnych części. Poszedł on drogą nie ujednolicenia ich, ale raczej wzajemnego przeciwstawienia i zróżnicowania zarówno w charakterze inscenizacji, jak i w sposobie gry i interpretacji aktorskiej postaci.

W skrócie *Borysa Godunowa* usunięto całkowicie wątek sensacyjno-miłosny i sprawę polską, rezygnując z tak pięknych teatralnie scen, jak np. scena w karczmie czy przy fontannie, na korzyść mocniejszego podkreślenia właściwego sensu sztuki: przeciwstawienia cara i bojarów rodzącej się woli ludu.

Założeniem reżysera było pełne ukazanie i przeciwstawienie tych dwóch sił w ich historycznej prawdzie, nie zatracając przy tym poetyckiej wartości poszczególnych scen i transponując ją na język plastyki teatralnej. Reżyser, Czesław Staszewski, oparł inscenizację na scenie symultanicznej, kierując się w oznaczaniu miejsca akcji poszczególnych scen nie określeniem autora, lecz wyraźnym rozgraniczeniem dwóch planów: ludu i cara z bojarami. Niestety, nie udało się w pełni wykorzystać wszystkich możliwości tego rodzaju dekoracji i poszczególne obrazy przecinała kurtyna. Mimo umowności rozplanowania sceny, scenografowie — Aleksander Jędrzejewski i Wiesław Lange — zachowali charakterystyczne dla epoki cechy stylu bizantyjskiego w architekturze sceny i wschodnim ornamencie. Również w kostiumach Jadwiga Przeradzka utrzymała

historycznie wierne bogactwo strojów cara i bojarów. Kostiumy ludu jednak oparła na wzorach „proletariatu miejskiego", rezygnując z elementów folkloru rosyjskiego, aby konsekwentnie bogactwo kolorystyczne kostiumów bojarskich górowało nad „szarym tłumem". Poza tym pewien autentyzm historyczny zachowano w scenie śmierci cara (obrzęd obłóczyn), w kompozycji innych scen zbiorowych, kierując się wyraźnym przeciwstawieniem „wyższości", bogactwa i postawy bojarów i pochylonego ku ziemi — niby zboże poruszane wiatrem w różne strony — ludu. Dopiero w ostatniej scenie reżyser starał się wydobyć właściwy sens rodzącej się świadomości ludu, który wobec nowej zbrodni carskiej „trwa" w złowróżbnym „milczeniu".

Feliks Żukowski w roli Borysa dążył do oddania w pełni nie tylko jego wielkich zmagań wewnętrznych, lecz także bezwzględności cara, który jeszcze w chwili śmierci wpaja w syna arkana despotycznej władzy nad ludem. Janowski, Broński, Benoit, Skowroński, Wald i inni grali bojarów, a L. Wytysiński — Nawiedzonego.

W drugiej części widowiska, w *Mozarcie i Salierim*, monumentalności *Borysa Godunowa* przeciwstawiono „perełkę" poetycko-muzyczną, opartą na finezji dialogu i muzyce Mozarta, wprowadzającej specyficzny nastrój. W roli Salieriego Władysław Dewoyno, a później i Władysław Staszewski, starali się wydobyć tragedię człowieka, którego „powołaniem historycznym" jest zabicie Mozarta. Zazdrość osobista jest — przy głębszym wniknięciu w sens utworu — motywem ubocznym, motorem działania staje się urojony obowiązek usunięcia geniusza zbyt dystansującego otoczenie, aby można było za nim nadążyć. Tragedia zaś Salieriego poczyna się w chwili zwątpienia we własną wartość, bo „geniusz i łotrostwo nie idą nigdy w parze". Hugo Krzyski, potem Igor Przegrodzki, w roli Mozarta dążyli do wydobycia kontrastu między beztroskim nastrojem sceny pierwszej a sceną drugą, pełną przeczucia śmierci i jak gdyby głębszego spojrzenia na życie. Z utworów Mozarta wprowadzono *Adagio* z *Fantazji D-moll* i *Lacrimosa* z *Requiem*, które po partii fortepianowej przyjmowała orkiestra. Między odsłoną I a II orkiestra grała ponadto *Menuet* z *Kwintetu G-moll*. Oprawę plastyczną ograniczono do kotar i stylowych mebli, dzięki czemu na pierwszy plan wysunięto poetycką wartość słowa.

Odmienny charakter miał montaż *Poeta padł...*, złożony z ośmiu scen, przedstawiających okoliczności i przyczyny śmierci Puszkina w świetle ostatnich badań historycznych. W tych kilku scenach staraliśmy się pokazać, jak układ stosunków na dworze carskim doprowadził świadomie i celowo do znanych okoliczności śmiertelnego pojedynku poety. Charakter utworu narzucił całkowicie realistyczną jego interpretację. Jedynie wskutek fragmentaryczności poszczególnych obrazów pozostawiono umowną scenerię: na tle draperii i świeczników zmieniano jedynie stylowe meble, przenosząc w ten sposób widza z balu do gabinetu Puszkina czy domu barona Heeckerena. Wiersze, związane z tokiem akcji, starano się również interpretować realistycznie. Szczególnie trudne było to w roli Puszkina, w której wystąpił Andrzej Polkowski.

Scenicznie trzy części widowiska skomponowano w ten sposób, że „posuwały się" one niejako z głębi sceny do proscenium, by w akcencie końcowym ukazać na tle nieoświetlonej dekoracji *Borysa*, Puszkina mówiącego *Pomnik*.

W Teatrze Kameralnym odbyła się w marcu br. premiera *Nowego Świętoszka* Stanisława Dygata i Jana Kotta. Sztuka, która współczesną i aktualną

treść mieści w „wiekowym" schemacie akcji i postaci, nasuwa dwa sposoby realizacji scenicznej. Można ją potraktować jako sztukę współczesną oderwaną całkowicie od kanwy molierowskiej. Wtedy jednak należałoby również zrezygnować z niektórych, zbyt farsowych i ściśle z epoką związanych sytuacji, uwspółcześnić imiona osób, podmalować i bardziej jeszcze zaktualizować charaktery, wyjaśnić niektóre sytuacje (jak chociażby tajemnicze wiadomości o Tartufie Doryny w III akcie), a wreszcie dać sztuce pełne rozwiązanie. Druga droga — to wykorzystanie i podkreślenie elementów molierowskich w sztuce, to droga zrównoważenia realistycznej farsy z nurtem molierowskim, który — poza wspomnianymi już sytuacjami oraz wewnętrznym i zewnętrznym pokrewieństwem postaci — wyraża się w typowym *deus ex machina*, zakończeniu i jego wierszowanej formie.

Reżyser, Stanisław Bugajski, i scenograf, Jerzy Szeski, wybrali tę drugą drogę. Dla uwypuklenia paraleli dwóch *Świętoszków*, dla wprowadzenia widza w ich związki i różnice — a równocześnie dla stworzenia kompozycji ramowej z wiersza pseudomolierowskiego na początku i końcu sztuki — dodano prolog, w którym Molier poznaje w aktorach *Nowego Świętoszka* postaci swojej sztuki. W myśl konsekwentnej koncepcji zachowania dwutorowości sztuki, starano się także w grze aktorów i w sytuacjach podkreślić związek z *Świętoszkiem* Moliera, pozostawiając molierowskie niedopowiedzenia czy umowności sytuacyjne. Z drugiej jednak strony starano się utrzymać interpretację aktorską w kategoriach realistycznych, nawet w scenach niezbyt prawdopodobnych i najmniej psychologicznie uzasadnionych. Najtrudniejsze zadanie miał do pokonania Jan Wiśniewski w roli Orgona. Hugo Krzyski w roli Tartufa dążył do ujednolicenia środków wyrazu aktorskiego w oddaniu molierowskiego obłudnika religijnego i szalbierza politycznego w nowej sztuce. Krystyna Ciechomska w roli Elmiry musiała zrezygnować z tradycji molierowskich, bo moralność mieszczańskiej „intelektualistki" zbyt odbiegała od postaci Moliera. Ciekawa natomiast była interpretacja postaci Doryny, która ze sprytnej subretki stała się w sztuce Dygata i Kotta „bohaterką pozytywną". Danuta Korycka starała się połączyć dojrzałość ideologiczną z wdziękiem i lekkością dawnej postaci molierowskiej. Odnalezienie molierowskiego nurtu w Mariannie (M. Zbyszewska) czy w pani Pernelle (I. Netto), a nawet w Kleancie (A. Chronicki) czy Damisie (M. Ziobrowski) nie nasuwało żadnych trudności. Jedynie Pan Zgoda (J. Nowicki) — postać najbardziej w stosunku do Moliera rozbudowana — i Milicjant (L. Wytysiński) należeli wyraźnie do „współczesnego nurtu" sztuki.

To współgranie elementów molierowskich ze współczesnymi podkreśliła też dekoracja Jerzego Szeskiego, który — urządzając wnętrze willi na Krzykach z typowo „poniemieckim" brakiem smaku — wplótł w nie elementy molierowskiego baroku, przy czym stylowy gobelin w prologu i epilogu oddzielał wyraźnie molierowską część dekoracji od współczesnej. Podobnie w kostiumach, szczególnie kobiecych, starał się Szeski połączyć „modę" molierowską z dzisiejszą (np. sukienka Marianny, pantofle Doryny, szlafroczki Elmiry, kapelusz pani Pernelle).

Trzecią premierą w tym sezonie był *Henryk VI na łowach* Wojciecha Bogusławskiego. Adaptator, Zbigniew Krawczykowski, starał się uwypuklić satyrę społeczną, w związku z czym zmienił postać króla, poddając mu inne motywy

„sprawiedliwych wyroków" w dopisanej scenie z Małgorzatą w akcie II i piosence w akcie III. Poza tym zrezygnował z pewnych uproszczeń i naiwności autora, u którego Kokl szybko zapomina o „zepsuciu wielkiego świata" i wraz z żoną śpieszy na dwór, a Ryszard zgadza się ożenić z Betsy widząc, że otrzyma jej posag. Przez dopisanie kilkunastu utrzymanych w stylu epoki piosenek zmienił suchą, dydaktyczną formę komedii Bogusławskiego na rodzaj „komedii ze śpiewkami i tańcami".

Reżyser, Maryna Broniewska, stanęła na stanowisku pełnego wydobycia społecznej, głębokiej treści sztuki, ukazując równocześnie jej dziś już nieaktualny schemat przez pryzmat teatru epoki Bogusławskiego. Stąd paralela między pełnym realizmem w stosunku do problemu i elementów z nim związanych a umownością i stylowością innych elementów sztuki i przedstawienia.

W konsekwencji tego założenia, w interpretacji aktorskiej przyjęto dwa style gry: realistyczny Kokla, jako wyraziciela problemu i *porte-parole* autora, oraz „teatralny" innych postaci, w których zachowano dwoistość postaci granej i aktora grającego. W myśl tych założeń jedynie Władysław Dewoyno interpretował Kokla na serio, jako pełnego człowieka, który wobec każdego, nawet najwyższego rodem, potrafi zachować poczucie własnej godności i wartości. Inni, jak Benoit (Król), Zaczyk (Rydyng), Pluciński (Lurwell), Baer, Burzyński, Gawlik (Trzej Milordowie), Dąbrowska (Małgorzata), Komorowska (Betsy), Jasiukiewicz (Ryszard), Nawrocki (Robert) i inni — to już „aktorowie komedii".

W zakresie formy przedstawienia inscenizatorka również zachowała równoległość między umownością sceny, na której wykorzystano pewne elementy teatru epoki Bogusławskiego, a realizmem pozascenia, widocznego częściowo dla widowni. W konsekwencji postawiono na dużej scenie Teatru Wielkiego małą scenkę z osobną, malowaną kurtynką i własną rampką, a na niej zastosowano płaskie, malowane dekoracje, ucięte po linii sceny, prymitywną obrotówkę, grzmoty, błyskawice i inne, stare jak sam teatr efekty, a nawet żywe psy i konie (Bogusławski wprowadzał też żywe zwierzęta). Natomiast poza scenką widać było przechodzących za kulisy aktorów (całe postaci lub tylko nogi), a w czasie przerwy — zmianę dekoracji, dokonywaną przez ukostiumowanych maszynistów. Poza tym przedstawienie rozpoczynał prolog, wygłaszany przez aktora teatru Bogusławskiego, a wprowadzający w treść sztuki i objaśniający jej scenerię.

Kostiumy Jadwigi Przeradzkiej oparto na rysunkach załączonych przez Bogusławskiego do pierwszego wydania *Henryka VI*. Z dekoracją związana była plastyka gestów i tańca. I znowu obok prostego gestu, ruchu i sytuacji Kokla wprowadzono komponowany gest: odmienny dla pary kochanków, odmienny dla arystokratów i króla, odmienny wreszcie dla komicznych Trzech Milordów. Równolegle biegło zróżnicowanie tańca: stylowego u młodych, których wątek jest najsilniej związany z tradycją tego teatru, a współczesnej pantomimy Lurwella czy Milordów.

Na zakończenie warto podkreślić, że skrót *Borysa Godunowa* był prapremierą polską utworu wielkiego poety, *Nowy Świętoszek* — prapremierą współczesnej polskiej sztuki autorów wrocławskich, a *Henryk VI na łowach* — to wydobycie z cieniów wieloletniego zapomnienia jednej z oryginalniejszych komedii Wojciecha Bogusławskiego, znanego dotychczas szerokim rzeszom tylko jako autora *Krakowiaków i górali*.

IRENA BOŁTUĆ-STASZEWSKA

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA WE WROCŁAWIU JAKO WARSZTAT PRACY NAUKOWEJ

Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu może w piątym roku swego istnienia wykazać się poważnymi rezultatami kilkuletniej wytężonej pracy. Cyfry mówią same za siebie. Liczebność księgozbioru osiągnęła imponującą wysokość 917.000 tomów, dział starych druków zawiera 152.808 tomów, dział rękopisów 9.057 manuskryptów z przewagą tekstów średniowiecznych, gabinet śląsko-łużycki zgromadził cenny zbiór podręczny źródeł i opracowań, wynoszący 11.000 tomów. Pod względem wielkości księgozbioru zajmuje Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu drugie miejsce w Polsce, a zbiór starych druków obcych jest najbogatszy ze wszystkich zbiorów w kraju.

Nasuwa się pytanie, jaką wartość mają zasoby Biblioteki Uniwersyteckiej ze względu na ich jakość, i czy księgozbiór — oparty o zbiory odziedziczone po dawnej Bibliotece Miejskiej i uratowaną część księgozbioru dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej, a więc o piśmiennictwo w znacznej mierze obce — może stanowić odpowiedni warsztat pracy, zarówno dla młodzieży studiującej, jak również dla twórczych badań humanisty—naukowca.

Od pierwszej chwili swego istnienia Biblioteka uzupełniała skrzętnie posiadany zasób książek, gromadząc wydawnictwa źródłowe i opracowania polskie. Znaczne usługi oddał tu otrzymywany egzemplarz obowiązkowy, a stałe poszukiwania w księgarniach i antykwarniach przyczyniały się do spolszczenia księgozbioru. Zakupiono przy tym — opierając się na wskazówkach profesorów i uwzględniając wykazy polecanych przez nich książek — większą ilość egzemplarzy dzieł potrzebnych studentom dla przygotowania się do kolokwiów i egzaminów. Potrzeby uczącej się młodzieży były na pierwszym planie i zostały przez Bibliotekę zaspokojone.

Trudniej będzie scharakteryzować dokładnie księgozbiór Biblioteki, jeżeli chodzi o jego wartość dla twórczych badań naukowych. Bezwzględnie, jak w każdej wielkiej bibliotece, której zasoby były gromadzone przez kilka wieków, część dzieł jest pod względem naukowym przestarzała. Są to już egzemplarze archiwalne, posiadające jedynie czasem wartość dla prac bibliograficznych. Jednak obok nich znajdują się dzieła niezmiernej wartości, nieraz białe kruki, o których istnieniu mało kto wie. Chcąc ułatwić ich wykorzystanie i zwrócić uwagę naukowców na interesujące ich materiały, Biblioteka Uniwersytecka rozpoczęła systematyczne wydawanie różnego rodzaju powielonych informatorów, mających na celu zorientowanie czytelników w zasobach Biblioteki i możliwościach znalezienia w niej materiału potrzebnego do różnych zagadnień.

Omawiając pokrótce informatory, które już wyszły lub wkrótce mają się ukazać, pragnę jednocześnie zwrócić uwagę na pewne posiadane przez Bibliotekę ciekawe materiały, których wykazów w najbliższym czasie jeszcze nie będzie można sporządzić.

Przy wydawaniu informatorów — ze względu na doniosłość, jaką mają dla nauki ukazujące się w wydawnictwach periodycznych artykuły — na pierwszy plan wysunęła się konieczność opracowania *Katalogu czasopism słowiańskich i wydawnictw ciągłych,* który dzięki alfabetycznie i działowo ułożonym wykazom pozwala czytelnikowi zorientować się szybko, czy poszukiwane czasopismo znajduje się w Bibliotece, i jakie inne czasopisma, dotyczące interesującego go

zagadnienia, może otrzymać do dyspozycji. Umieszczenie obok polskich sporej ilości czasopism słowiańskich — nieraz w poważnej ilości roczników — dostarcza cennych informacji dla rozwijających się dziś w Polsce studiów słowianoznawczych. Dalej uznano potrzebę zapoznania ogółu z tym, co Biblioteka posiada z bieżącej produkcji zagranicznej, gdyż czytelnik po wojnie nie zdawał sobie zupełnie sprawy z tego, co się ukazało na zagranicznym rynku księgarskim i nie orientuje się, co może mu być udostępnione. Dlatego też dwa następne informatory zawierały wykazy najważniejszych nabytków Biblioteki w latach 1945—1949. Obejmowały one tylko druki zwarte, wydane za granicą po roku 1939. Jeden z tych informatorów poświęcony był wyłącznie drukom wydanym w ZSRR. Z górą dwa i pół tysiąca pozycji, ułożonych działowo według ogólnego schematu, przyjętego w *Przewodniku Bibliograficznym*, daje wyraźny obraz, co z najnowszej produkcji zagranicznej można wykorzystać dla opracowywanego tematu. Bieżąca produkcja polska nie została uwzględniona, gdyż Biblioteka otrzymuje egzemplarz obowiązkowy, a więc posiada wszystkie wydawnictwa krajowe, których wyszczególnienie znaleźć można w *Przewodniku Bibliograficznym.*

Wykazy najważniejszych nabytków Biblioteki, obejmujące druki zwarte, wydane za granicą; będą nadal wydawane systematycznie dwa razy w roku. W druku już jest wykaz najważniejszych nabytków za drugie półrocze 1949.

W następnym etapie pracy wysunęło się zagadnienie zwrócenia uwagi pracowników naukowych na zasoby dawnej Biblioteki Miejskiej i dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej, uzupełnione przez wcielenie przekazanych bibliotek podworskich i drogą kupna antykwarycznego. Oczywiście, scharakteryzowanie całości tych zbiorów, opracowanie przewodników, wykazów czy katalogów dla poszczególnych gałęzi nauki, lub też pewnych epok czy tematów — to praca na długie lata. Wykonać ją można stopniowo, opracowując kolejno różne zagadnienia i poszczególne dziedziny.

Na specjalną uwagę zasługuje zbiór inkunabułów — czyli najwcześniejszych druków, do XVI wieku — liczący 2.102 tomy. Jest to zbiór cenny dla badaczy wczesnego druku, zwłaszcza druków śląskich i polskich. Dotychczas zostały przeprowadzone badania tylko nad niektórymi egzemplarzami. W zbiorze tym został znaleziony przez B. Kocowskiego pierwszy druk polski z r. 1475, wykonany we Wrocławiu w drukarni Elyana. Oprócz Wrocławia tylko jeden jeszcze egzemplarz tego dzieła posiada Praga. Odnaleziony został ciekawy, nie znany polskim bibliografom zabytek, fragment dzieła profesora Uniwersytetu Krakowskiego, Michała Wrocławczyka, *Practica auf das Jahr 1494*, i wreszcie jeszcze jeden nie znany dotychczas inkunabuł polski, fragment dzieła Leonarda z Dobczyc, *Judicium Cracoviense ad annum 1500*. Ciekawy materiał, jakiego dostarczają inkunabuły, nasuwa najrozmaitsze problemy do rozwiązania. Pragnąc ujawnić bogaty materiał, rozpoczęto prace nad katalogiem inkunabułów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. W roku bieżącym ukaże się Informator X, zawierający *Materiały do katalogu inkunabułów cz. I.*

Specjalnie należy podkreślić, że zbiory Biblioteki zawierają bogaty materiał dla badań naukowych, jeżeli chodzi o historyka. Przede wszystkim dla studiów nad dziejami Śląska jest Biblioteka Uniwersytecka niewyczerpaną kopalnią. Dawna Biblioteka Miejska specjalizowała się w zbieraniu silesiaców; tradycja ta i dziś jest nadal utrzymana. Oprócz zasobnego księgozbioru podręcznego w ga-

binecie śląsko-łużyckim, posiada Biblioteka cenne wydawnictwa z różnych epok, dotyczące przeszłości i kultury Śląska. Liczne kroniki, wydawnictwa źródłowe, opracowania ogólne, monografie omawiające poszczególne zagadnienia, bogaty lecz mało dotąd wykorzystany zbiór druków ulotnych z XVI, a zwłaszcza XVII wieku, komplety czasopism śląskich, a to wszystko uzupełnione silesiacami rękopiśmiennymi, dostarcza materiału do licznych prac nie tylko naukowcom wrocławskim, lecz i uczonym z innych miast.

Skoncentrowanie uwagi w kierunku opracowywania dziejów Śląska odwróciło uwagę badaczy od faktu, że Biblioteka posiada również obfity materiał źródłowy, odnoszący się zarówno do historii Polski, jak i do dziejów powszechnych. Do dyspozycji historyka są prawie wszystkie najważniejsze dyplomatariusze i kroniki polskie, wydawnictwa takie jak: *Monumenta Poloniae historica*, wyd. A. Bielowski, Lwów—Kraków 1864; *Scriptores rerum Polonicarum*, Kraków 1872; J. Długosz, *Opera omnia*, wyd. staraniem A. Przeździeckiego, Kraków 1863—1876, Marcina Bielskiego *Kronika polska*, Sanok 1856; Marcina Kromera *Kronika polska ksiąg XXX na język polski z łacińskiego przetłumaczona...* Sanok 1857, Macieja Stryjkowskiego *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*, Warszawa 1846; Marcina Bielskiego *Kronika to jest historia świata*, Kraków 1564; Marcina Kromera *De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX*, Basileae 1558; Mathias de Miechow, *Chronica Polonorum*, Cracoviae 1521; Reinholda Heidensteina *De bello Moscovitico commentariorum libri sex*, Cracoviae 1584 i tegoż autora *Rerum Polonicarum ab excessu Sigismundi Augusti libri 12*, Frankfurt 1672; *Acta Historica res gestas Poloniae illustrantia*, Kraków 1878; *Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustrantia*, Kraków 1874, *Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzplitej z archiwum tzw. bernardyńskiego we Lwowie*, Lwów 1868; *Acta Tomiciana*, Poznań 1872; Jan Łaski, *Liber beneficiorum archidioecesis Gnesnensis*, Gniezno 1880; *Lites et res gestae inter Polonos Ordinemque Cruciferorum*, Posnaniae 1855—6; *Monumenta Poloniae Vaticana*, Cracoviae 1913; A. Theiner, *Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae*, Romae 1860—64; kodeksy dyplomatyczne Dogiela, Rzyszczewskiego i Muczkowskiego, Wielkopolski, Litwy, Księstwa Mazowieckiego, klasztoru tynieckiego itd.

Niesposób wymienić wszystkich wydawnictw źródłowych do dziejów powszechnych, jak *Monumenta Germaniae historica*, Hanoverae 1829; *Fontes rerum Bohemicarum*, Praga 1873—93; *Monumenta historiae Warmiensis*, Moguncja 1860—1934; *Monumenta historica Boemiae nasquam antehac edita...* Praga 1764—1885; *Fontes rerum Hungaricarum*, Koloszvar 1915; *Scriptores rerum Alamanicarum...* Frankfurt 1606; *Scriptores rerum Danicarum medii aevi...* Hafniae 1772—1878; *Rerum Britannicarum scriptores vetustiores*, Heidelberg 1587; *Rerum Moscoviticarum auctores varii in unum corpus nunc primi congesti*, Frankfurt 1600 i wiele, wiele innych. Nie mamy możności podania tu pełnego wykazu posiadanych przez Bibliotekę wydawnictw źródłowych z zakresu historii. Opracowanie tego wykazu nie jest sprawą naglącą, gdyż każdy badacz może stwierdzić przy pomocy bibliografii, z jakich źródeł powinien skorzystać przy opracowaniu danego tematu, a następnie z łatwością może otrzymać informację, czy poszukiwane dzieło może być udostępnione. Natomiast mało kto wie, że wiele cennego i nie tkniętego dotychczas materiału znajduje się w wydawni-

ctwach historycznych ciągłych i seryjnych, których znaczna ilość znajdowała się w zbiorach dawnej Biblioteki Miejskiej, dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej i w zbiorach wcielonych po wojnie. Opracowanie informatora zawierającego te wydawnictwa jest w toku.

Cennych informacji dla historyków, filologów i przyrodników dostarczyć może przygotowany do druku *Wykaz wydawnictw ciągłych zagranicznych akademii i towarzystw naukowych.* Informator ten obejmuje zasoby uratowanej części dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej i rejestruje wydawnictwa zasadniczo od r. 1800 począwszy. Ciekawą rzeczą jest brak prawie zupełny w zasobach dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej wydawnictw Akademii Umiejętności berlińskiej i wiedeńskiej. Prawie w komplecie natomiast znajduje się *Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études (Sciences historiques et philologiques)* Paris 1868, niewielkie braki posiada wydawnictwo *Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 1877, podobnie *Institut de France, Academie des inscriptions et belles lettres* i *Academie des sciences morales et politiques.* Z angielskich trzeba wymienić wydawnictwo *British Academy* 1902, *Royal Society* założona w 1662, przy czym Biblioteka posiada prawie komplet wydawnictwa od 1800 r. i *Society of Antiquaries, Archaeologia.* Liczne są wydawnictwa szwedzkie Akademii w Sztokholmie i Upsali oraz włoskie, wydawane w Rzymie, Wenecji i Turynie. Należy podkreślić, że odnalazło się wiele wydawnictw słowiańskich, jak np. wydawnictwa Ces. Akademii Petersburskiej, Akademii Sofijskiej, Akademii Jugosłowiańskiej w Zagrzebiu itd.

Informatory z zakresu filologii polskiej nie będą mogły być wnet opracowane. Nadmienić jednak trzeba, że księgozbiór Biblioteki jest zasobnym warsztatem pracy, jeżeli chodzi o badania językoznawcze, zwłaszcza dotyczące polszczyzny na Śląsku. Oryginalnym pomnikiem polszczyzny śląskiej, zawierającym poważny materiał językowy i historyczno-topograficzny, jest bulla papieża Adriana IV dla biskupstwa wrocławskiego z r. 1155. Wydana ona została z oryginału, przechowywanego we wrocławskim archiwum diecezjalnym, dziś zaginionego w *Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte*, t. 3, Wrocław 1907 — razem z bullą Innocentego IV z r. 1245. Ta ostatnia przytacza bogatszy materiał z tych samych obszarów i pozwala zorientować się historykowi w rozwoju osadnictwa, a językoznawcy w rozwoju pewnych cech fonetycznych na przestrzeni w. XII—XIII. Dla badań nad systemem fonetycznym, słowotwórczym i leksykalnym języka polskiego na przestrzeni w. XII—XIV doniosłe znaczenie ma zabytek średniowieczny, *Nekrolog wrocławskich premonstrantów z klasztoru św. Wincentego.* Znajdziemy go w *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertümer Schlesiens*, t. 10, Wrocław 1870, oraz część, wykonaną przez pierwszego pisarza w poprawnej kopii, w *Archiv für slavische Philologie*, t. 10. Ciekawy materiał onomastyczny i toponomastyczny zawiera wydana przez Stenzla tzw. *Księga Henrykowska — Liber fundationis claustri sanctae Mariae Virginis in Heinrichov,* Wrocław 1854, oraz *Liber Fundationis Episcopatus Vratislaviensis,* wydany w 14 tomie *Codex Diplomaticus Silesiae*, Wrocław 1889.

Tematem badań mogą być teksty pieśni religijnych, zanotowane w rękopisach Biblioteki Uniwersyteckiej, jak np. I Q 331, B 1754; ciekawe wyniki mogłoby też dać zbadanie tekstów religijnych czeskich i polsko-czeskich — rękopisy I Q 466.

Badania językoznawcze prowadzić można, opierając się na słownikach i gramatykach, które w pokaźnej ilości ukazały się w w. XVII. Jeremiasza R o t e r a *Klucz do polskiego i niemieckiego języka...* Wrocław 1616 zawiera dialektyzmy

fonetyczne i leksykalne. Macieja Guthettera Dobrackiego *Goniec gramatyki polskiej*, Oleśnica 1668, *Wydworny polityk*, Oleśnica 1664, J. Ernestiego *Przewodnik pokazujący pilnemu jako w krótkim czasie języka polskiego zażywać może...* Brzeg 1682 oraz *Polnischer Trichter*, Brzeg (1695), Andreae Fabri *Celaryus polski...* Brzeg b. r. i cały szereg podobnych wydawnictw — przynoszą ciekawy materiał słownikowy zarówno dla polszczyzny kulturalnej jak i śląskiej. Na osobną monografię oczekuje Adam Gdacius, którego język i styl zasługują na szczególne omówienie. Podobnie należałoby opracować język Walentego Roździeńskiego, autora poematu *Officina ferraria...*, Kraków 1612. Wreszcie tematem osobnych monografii powinny się stać rękopisy, pochodzące z klasztoru w Trzebnicy.

Mówiąc o badaniach filologicznych nie można pominąć milczeniem faktu, że Biblioteka posiada sporo druków łużyckich, które powinny zainteresować językoznawców. Wymienię tu tylko Abrahama Frencela *De originibus linguae Sorabicae*, Budziszyn 1693, nadzwyczaj rzadki egzemplarz. W najbliższym czasie ukaże się Informator VII, zawierający *Materiały do katalogu druków w języku łużyckim*.

Niesposób scharakteryzować w krótkich słowach możliwości, jakich księgozbiór Biblioteki dostarcza historykowi literatury. Wymagałoby to specjalnych studiów i obszernego artykułu. Polonistów mogą zainteresować posiadane przez Bibliotekę zabytki z XVI w., jak np. *Zołtarz Dawidowy przez mistrza Walentego Wróbla z Poznania mową polską wyłożony*, Kraków 1540; Mikołaja Reja *Apocalypsis*, Kraków, Wierzbięta, 1565, Kochanowskiego *Fraszki*. Kraków 1584, oraz *Fragmenty albo pozostałe pisma*, Kraków 1590; Jakuba Wujka *Postylla*, Kraków 1590; Orzechowskiego *Fidelis subditus sive de Institutione Regia*, Kraków 1584; Wawrzyńca Corvinusa *Hortulus elegantiarum*, Wrocław 1503 i inne. Nie można jeszcze dać dokładnego obrazu, co Biblioteka posiada, jeżeli chodzi o zabytki literatury staropolskiej, wieku złotego i wieku XVII. Sprawa opracowania katalogu poloniców XVI—XVIII w. została uznana za naglącą i wejdzie na warsztat jeszcze w tym roku.

Nie wykorzystane dotychczas, a bardzo szerokie możliwości dla twórczej pracy przedstawia dział bibliologii. Badania w tym kierunku są u nas w ogóle mało rozwinięte, podczas gdy Biblioteka posiada zbiór dzieł z tego zakresu bodajże najkompletniejszy w Polsce. Obszernie uwzględniono zagadnienie wytwórczości i struktury książki. Specjalnie szeroko potraktowano drukarstwo od czasów najdawniejszych. Zebrano opracowania i materiały dotyczące poszczególnych miast i oficyn. Sporo materiału odnosi się do ilustracji dawnej książki. Całe bogactwo posiadanego zbioru można będzie dopiero poznać, gdy się ukaże katalog druków z zakresu księgoznawstwa. Przygotowania są już w toku. Opracowano już ponad 3 tysiące pozycji, pozostaje jeszcze z górą dwa tysiące.

Na zakończenie muszę wspomnieć, że prawie nie wykorzystany dotąd materiał znajduje się w dziale rękopisów. Są tam źródła historiograficzne i w ogóle opisowe, dotyczące zagadnień historycznych i historyczno-literackich, związanych ze Śląskiem, następnie źródła z zakresu zagadnień filologicznych, prawniczych, medycznych, bibliologicznych, odnoszących się do książki rękopiśmiennej, wreszcie materiał do dziejów średniowiecznej nauki i kultury na Śląsku i ich związków z Polską. Na omówienie działu rękopisów, jako warsztatu pracy naukowej, należałoby poświęcić osobny artykuł. Zainteresowani znajdą pewne dane w pracy M. Waltera, *Śląskie polonica rękopiśmienne w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej*, Cz. I, Wrocław 1949.

MARTA BURBIANKA

N O W E   K S I Ą Ż K I

ZAGADNIENIA TEORETYCZNE

Stanisław Ossowski, U PODSTAW ESTETYKI. Warszawa — Sztokholm 1949. Sp. Wyd. „Czytelnik".

„Co się zaś tyczy prostego człowieka o miernej inteligencji, który twierdzi, że jedynym zyskiem z dzieł dramatycznych jest wiedza, tak jak to ma miejsce np. w stosunku do historii, oddajmy mu cześć, albowiem odwrócił oblicze od tego, co jest rozkoszą".

Czytując słowa Dhanamjayi (*Daśarupa* I, 6) we wstępie do drugiego wydania swej książki przypomina Ossowski świetną ironię skierowaną przez indyjskiego myśliciela pod adresem ciasnych utylitarystów, pojmujących literaturę jako popularny podręcznik o życiu. Niemniej istnieje jeszcze inne niebezpieczeństwo na drogach estetyki: jest nim estetyzm, stosunek przeciwny do powyższego twierdzenia, szukanie tylko rozkoszy. Ponieważ na estetyce Ossowskiego zaciążyła ta druga koncepcja, więc szukajmy dalej wśród literatury indyjskiej.

„Złudzenie ludzi szukających rozkoszy(...) podobne jest złudzeniu niemowląt, które ssąc palec myślą, że piją mleko" [1]. Warto też stwierdzić, że właśnie mędrcy indyjscy znali wartość literatury, że ich pojęcie twórczości, w szczególności poezji, dalekie było od estetyzmu: „Nie ma wybranej nad czarnowłosą (...), nie ma mądrości ponad poezję" [2]. Przeto winniśmy równą uwagę poświęcać rozkoszy i mądrości, jaką przynosi.

Po raz pierwszy książka *U podstaw estetyki* ukazała się w roku 1933 w Warszawie, wydana nakładem Kasy im. Mianowskiego. Obecne wydanie, bogatsze o 62 tablice ilustracyjne, z tekstem prawie nie zmienionym, wykonane zostało w Sztokholmie, pięknym drukiem na kredowym papierze „jako dar Rządu Szwedzkiego dla odbudowy kultury polskiej".

Przechodząc do omówienia należy we wstępie odkryć założenia metodologiczne. W przedmowie do drugiego wydania prysło złudzenie, jakoby estetyka Ossowskiego obejmowała całą sztukę. Zbudowana jest przede wszystkim na kręgu kultury europejskiej i dla niej, według opinii autora, może być reprezentatywna. Niestety, już tu założyć trzeba pewne restryk-

---

[1] Böhtlingk, *Indische Sprüche* nr 2067 (przekł. Paolo Pavolini).
[2] *ibid.* nr 6543.

cje, uściślić zakres tematyczny. Przykłady w zakresie historii sztuki czerpane są wyłącznie prawie ze sztuki „elitarnej", to znaczy ze sztuki tworzonej w dominującym stylu epok, co daje fałszywą podstawę materiałową i sugestię, jakoby sztuka rozwijała się w jednym nurcie, oparta na jakiejś wewnętrznej logice artystycznej.

Swoje stanowisko badawcze opiera autor na krytycznym obiektywizmie oraz doświadczeniach środowiskowych, to znaczy opiera się nie tylko na zdaniu znawców, ale na opiniach laików, przy czym ostatnią instancją w kwestiach wątpliwych są „intuicje potoczne", do których często się odwołuje. Jest to zgodne z psychologicznymi i socjologicznymi założeniami pracy, ale równocześnie otwiera badaniom niebezpieczną drogę; interpretacja w przeżyciach indywidualnych może być zupełnie fałszywa i dochodzić do jawnej sprzeczności z dziełem sztuki. Tym bardziej, że interpretację pojmuje autor w sposób specjalny, jako stosunek obserwatora polegający na wprowadzeniu do przedmiotu czynników nie wyznaczonych przez fizyczne właściwości podniety, czy też organów zmysłowych, „co umysł wkłada od siebie w postrzegany przedmiot", a co może być warunkiem zbędnym przy postrzeganiu tego fragmentu rzeczywistości. (Pojęcie interpretacji jako wyjaśniania — unikając argumentacji — zostawia autor na boku). Celem pracy jest postawienie wniosków ogólnych, tj. wyjaśnienie wartości estetycznej oraz pojęć: kompozycji, wyglądu zewnętrznego, odtwarzania rzeczywistości, realizmu, ekspresji itp., początkiem analiza atomizująca poszczególnych podniet i przeżyć, przy czym autor stara się izolować od wszelkich uprzedzeń i sugestii poszczególnych kierunków artystycznych. W konsekwencji porządek zagadnień jest następujący: cz. I. Świat kształtów, barw i dźwięków w bezpośrednich ocenach estetycznych; cz. II. O sztukach odtwarzających rzeczywistość; cz. III. Zagadnienie ekspresji; cz. IV. U podstaw estetyki.

Zanim śladami autora wejdziemy w tok dowodzeń, sprawdźmy, jaki stosunek łączy oceniane przez Ossowskiego dzieła sztuki z historią sztuki, a tym samym ustalimy zgodność wniosków z faktami historycznymi.

1. Egzemplifikując zagadnienie „harmonii między treścią i formą" przytacza autor literaturę klasyczną, która „miała przecież nawet ustalone przepisy dotyczące odpowiedniości pomiędzy pewnymi rodzajami wiersza a pewnymi tematami... Dla innej treści przeznaczone były jamby, dla innej trocheje" (s. 197). Uznając słuszność pewnej harmonii wypada jednak stwierdzić, że nie jest ona „przepisem" ani „jakimś nieokreślonym pokrewieństwem nastroju" (s. 196). Np. powstanie i rozwój jambu wiążą się ściśle z obyczajowością i rozwojem społeczeństwa wczesnogreckiego. Wyrósł on z gefiryzmów, czyli żartów, jakie tworzono na moście w Attyce — w czasie pochodu w święto Demetery. Później, z rozwojem społeczeństwa i zmianą treści, jamb staje się formą publicystyki, aby wreszcie dać metryczną strukturę bajce. Sprawa harmonii nie jest prosta; nabiera określonego sensu dopiero na płaszczyźnie genetycznej i historycznej.

2. „W malarstwie średniowiecza i wczesnego Odrodzenia obraz ma najczęściej charakter ornamentacyjny. Bizantyjskie mozaiki figuralne (...) czy również figuralne średniowieczne witraże francuskie działają na widza przede wszystkim jako bogaty zespół wrażeń zmysłowych. Złoto

mozaik, urozmaicone barwnymi figurami, zdobiąc całe wnętrze kościoła, spełnia podobną funkcję jak arabeski pałaców mauretańskich. Kompozycje Cimabuego i różnych mistrzów Trecenta i Quattrocenta są również podporządkowane postulatom zdobnictwa“ (s. 158). Zestawienie sztuki pałaców mauretańskich i sztuki Kościoła jest najbardziej powierzchowne. Sztuka chrześcijańska (kościelna!) nie jest podporządkowana postulatom zdobnictwa, ale pewnym fazom rozwijającej się ideologii feudałów i Kościoła. Ma swoją ideową wartość i uzasadnienie rysunek ciała ludzkiego, deformacja średniowieczna i anatomiczna wierność Renesansu, takąż wartość ma wdzierający się na obraz świecki pejzaż. Z takich właśnie tendencji realistycznych Cimabuego (na czym przede wszystkim zasadza się jego wartość) pozostały u Ossowskiego... ornamenty. Należałoby rozróżnić w historii sztuki cechy wtórne od zasadniczych.

3. Klasycystyczne i — w związku z wyzwalaniem się klas średnich wbrew ideologii feudalizmu — świeckie aspiracje sztuki renesansowej sprowadzone zostały do szukania piękna scen przedstawionych, z poświęceniem realizmu lub zgodności z tradycją. (Piękno w ujęciu psychologistycznym jest pluralistyczne). Takim właśnie poświęcaniem prawdy dla efektu, „rażącą niekiedy teatralnością“ są — w opinii autora — sceny Veronese'a z ewangelii, przedstawione na tle architektury renesansowej.

Realizm nie polega na naturalistycznej i kronikarskiej wierności: musi być traktowany funkcjonalnie i zestawiony z nurtem historycznym, z którego wyrasta. Zbudowane na zasadach smaku estetycznego kryterium realizmu posiada dwa podstawowe braki: gusty się zmieniają, nic na nich budować nie można, jak z drugiej strony nie można pomijać istotnych tendencji społecznych kształtujących sztukę.

Kierunki artystyczne nowsze wiążą się u Ossowskiego z rozdziałami omawiającymi realizm, przeto rozpatrywać je trzeba by w tym związku. Kilka powyższych uwag nie wyczerpuje materiału; zresztą już na ich podstawie można dojść, na jakiej historii sztuki opierał autor swoje wnioski. Niestety nie ma jednolitości: obok typowego formalizmu spotykamy, np. przy omawianiu celowości konstrukcyjnej gotyku, odwołanie się do średniowiecznych potocznych intuicji, to jest do marzeń „o wysokim, potężnym gmachu, którego wnętrze tonęłoby w tęczowym półmroku witraży“ (s. 255).

U podstaw estetyki Ossowskiego nie znajdziemy takich faktów jak: geneza, rozwój, ideologia, co zresztą byłoby trudne do wprowadzenia na karty książki o założeniach psychologistycznych.

Mimo zastrzeżeń autora, dotyczących samodzielnego stanowiska badawczego, nie trudno odnaleźć nurt, z którego wyrasta. Myślę o książce Home'a *Elements of criticism.* Zbieżności wynikają przede wszystkim z podobnych podstaw badawczych. Home pojęcie piękna zasadza na wrażeniach przyjemnych. Ossowski za sprawdzian piękna uważa emocje i przeżycia estetyczne. Home, by uniknąć skrajnego relatywizmu (nieodłącznego od konsekwentnego sensualizmu), usiłuje wykazać istnienie wzorowego smaku *(standard of taste),* przy czym wywodzi go z socjalnego współżycia ludzi. Ossowski przyznaje pewne wpływy opinii środowiska, pojęcie wzorowego smaku zbliża ku formalizmowi (np. harmonia, jedność

w różnorodności), przy tym jednak uczciwie unikając mistyfikacji zajmuje stanowisko pluralistyczne. U obu autorów znajdujemy „bezinteresowność": u Home'a pojętą jako bezpożądliwe upodobanie, u Ossowskiego zaś połączoną z teorią przeżyć ludycznych, charakterystycznych dla „życia chwilą", to jest nastawienia teraźniejszościowego, w przeciwieństwie do przyszłościowego.

Home rozróżnia piękno bezpośrednie, zmysłowe *(intrinsic beauty)* — wywoływane przez barwy, kształty, dźwięki — oraz piękno pośrednie, asocjacyjne *(relative beauty)*; takim pięknem jest np. celowość. U Ossowskiego mamy rozróżnienie między oceną estetyczną bezpośrednią a funkcjonalną (ocena estetyczna ze względu na bezpośrednią przyjemność, jaką sprawia wygląd przedmiotu, i ocena estetyczna ze względu na funkcję przenoszenia myśli na jakiś inny przedmiot). Celowości poświęca Ossowski osobny rozdział, oczywiście traktując ją funkcjonalnie i uważając ją za bardzo istotną dla interpretacji przedmiotowej. To rozróżnienie oceny wydaje się bardzo słuszne. W jego perspektywie zrozumiałe staje się miejsce pewnych sztuk ornamentacyjnych (arabesk), architektonicznych, muzycznych, a nawet literackich (dadaizm, lettryzm). Oczywiście, podział ten można traktować tylko jako pomocniczy, z zastrzeżeniem, że stosunek, zachodzący między tymi typami ocen, nie jest stosunkiem wzajemnego wykluczania. Różnice sprowadzają się do kategorii ilościowych. Stwierdzić można, wbrew estetyce naturalistycznej, że ocena estetyczna bezpośrednia może zmienić się w funkcjonalną, jeśli psychika odbiorcy spełnia dane warunki: jeśli dysponuje wiedzą historyczną o przedmiocie estetycznym; innymi słowy — jeśli znane są odbiorcy przyczyny powstania, rozwój i wartość konstrukcyjna danych środków artystycznych. Takie typy ocen w dużej mierze zależne są od realistycznych ambicji twórcy.

Przechodząc do zagadnienia oceny znajdujemy u Ossowskiego słuszne powiązanie jej z interpretacją, ale tu już zaczynamy powątpiewać. Określenie interpretacji w ujęciu autora omawianej pracy podałem wyżej. W takim wypadku recenzja Prokescha z *Wesela* Wyspiańskiego miałaby wszelkie szanse prawdziwości, gdyż jest właśnie... wprowadzeniem do przedmiotu czynników nie wyznaczonych przez fizyczne właściwości podniety czy organów zmysłowych. Następna wątpliwość rodzi się przy podziale interpretacji na semantyczną i asemantyczną, transponowalność bowiem, która miałaby być wyróżnikiem, nie może być traktowana na tej samej płaszczyźnie, co pojęcie interpretacji semantycznej. Jest ona bowiem czynnikiem ubocznym, istotnym przy „vexierbilderach", ale przy postrzeganiu dzieła sztuki jako czynnik imperatywny, powszechny, nie może być wyodrębniana. Wniosek z tego jest jasny: każda interpretacja jest semantyczną, nie można bowiem traktować interpretacji i wyjaśniania jako dwu pojęć różnych.

Ogólną cechą pracy Ossowskiego jest pewien specjalny sposób rozpatrywania procesów psychicznych, polegający na dzieleniu procesu jednolitego na poszczególne fazy, które z kolei — traktowane statycznie i autonomicznie — są podstawą podziału przeżyć, a w końcu typowania przeżyć. I to jest również przyczyną końcowego wyniku pluralistycznego.

Zakres estetyki, budowanej na przeżyciach psychologicznych, jest niezmiernie trudny do ustalenia. Kwalifikacji estetycznych — w ujęciu Ossowskiego — prócz wzroku i słuchu, częściowo węchu, należy odmawiać innym postrzeżeniom. Sięgnijmy pod dolną granicę. Niestety, rozróżnienie nie jest łatwe. Fechnerowskie kryterium złożoności odnajdziemy bez trudu w sztuce kulinarnej...

Nawet w zakwalifikowanych przeżyciach estetycznych nasuwają się poważne wątpliwości, czy przeżycia na meczu sportowym, albo przeżycia gapia ulicznego wobec katastrofy tramwajowej należą do estetycznych. Wyrzucić je poza obręb rozważań można jedynie w oparciu o intuicje potoczne, stanowiące kryterium bardzo kruche.

Obok tego — opierając się na przeżyciach psychologicznych i w nich szukając podstaw estetyki — dochodzi się do sprzeczności. Oto jaskrawy przykład: Intensywność przeżyć psychologicznych zależna jest również od indywidualnych dyspozycji (powiedzmy w wypadku przytaczanym — raczej zawodowych). „Myśliwy będzie się zachwycał powieściami myśliwskimi Weyssenhofa, obrazami Ryszkiewicza lub Fałata, które dla kogoś innego tracą znaczną część tego uroku" (s. 180); obok tego: „dekorowanie ścian klubu robotniczego obrazami z życia robotników nie ma wielkich szans powodzenia" (s. 185). Czym tę sprzeczność wytłumaczyć?

Tych kilka wątpliwości wystarczy chyba, aby dojść do przekonania, że estetyki nie da się zbudować na psychologii przeżyć estetycznych, gdyż są one zmienne i ściśle związane z dziełem sztuki. Nowa estetyka powinna być ostatnim uogólnieniem historii sztuki, opracowanej w sposób jednolity, naukowy, uwzględniający prawa determinujące rozwój społeczeństw i funkcję dzieła sztuki...

Pluralistyczne stanowisko w historii sztuki i w estetyce ugruntowało się na przełomie XIX i XX wieku, wobec emancypacji sztuki pozaeuropejskiej, specjalnie murzyńskiej, kiedy czarna Venus dahomejska skokietowała twórców i teoretyków sztuki wdziękiem zupełnie innym, niż jej biała siostra z Milo. Wtedy stało się jasne, że prawa artystyczne i prawa logiczne to nie to samo, że istnieje wielość praw i wartości artystycznych. Ponieważ zaś źródło tego dla jednych było nieznane, a inni znów z przyczyn pozaestetycznych okrywali je coraz to nową gałęzią starych kierunków, ustalało się więc stanowisko pluralistyczne [3].

Następnym błędem estetyki psychologistycznej jest ujmowanie samego dzieła sztuki. W grę wchodzą różne prawa natury często formalnej i ubocznej, które wyodrębnione, stają się podstawą teoretyczną. Przyjmując zasadę Blausteina [4] o specyficznych stosunkach przestrzennych w obrazie, Ossowski przedmioty przedstawione na obrazie uznaje za quasi-przestrzenne, tj. znajdujące się we własnej przestrzeni, dwuwymiarowej, podobnej do zbitki sennej; przestrzeń tę określa autor również metaforycznie, jako „dziurę w naszej przestrzeni". Konsekwencje tego są takie, że — zresztą zgodnie z postulatami sensualizmu — oddziela się ostro obraz plastyczny od opisu. „Postrzega się tylko litery, przedmiotów opi-

---

[3] Por. M. Sobeski, *Historia sztuki a estetyka,* w tomie: *Z pogranicza sztuki i filozofii.* Poznań 1928, s. 74—77.

[4] *Przedstawienia imaginatywne.* Lwów 1930.

sywanych nie widzimy na miejscu opisu“ (s. 96—97). Można by to twierdzenie pominąć, gdyby nie wysnuwane z niego wnioski. „Przy opisie, fantazjowanie (tj. uzupełnianie i przekształcanie otrzymanego postrzeżenia — dop. mój) nie zachodzi zupełnie“. Jak bardzo zbuntowałby się przeciw temu Colas Breugnon, snujący na marginesie *Żywotów* Plutarcha swoje wizje! Wniosek dalszy: percepcję dzieła odtwórczego charakteryzuje najdalej posunięta izolacja; „przedmioty namalowane na obrazie, ludzie, których wyobrażają aktorzy na scenie, nie pozostają w żadnym stosunku z tym, co mnie otacza“ (s. 170). Postrzeganie przedmiotu na obrazie jest czymś w rodzaju „świadomej halucynacji“.

Aby przeżycia estetyczne w takim ujęciu jakoś wytłumaczyć, zbliża się autor do nich od strony zabawy i przy pomocy przeżyć ludycznych wyjaśnia bezinteresowną kontemplację. Na takim podłożu wyrasta wniosek o zastępczej roli sztuki: „sztuka ma nam dawać to, czego na próżno oczekiwalibyśmy od życia“ (s. 212). Taka teoria, wyrosła na gruncie degenerującej się kultury, opiera się na motywie zawrotnej kariery jednostki w społeczeństwie klasowym. O wręcz humorystycznych skutkach, jakie wywołują podobne schematy konstrukcyjne wśród chłopów, pisał Z. Kałużyński na marginesie ankiety Wsi[5]. Teoria powyższa jest w bliskich związkach z ustrojem gospodarczym. Na tym samym tle wyrastają dziwaczne, ale zrozumiałe uwagi Juliusa Schultza o nienawiści do kultury. Podobne uwagi mogą być typowe dla pewnych okresów w historii, ale nie mogą być generalizowane. I znowu spotykamy się ze zmiennością przeżyć estetycznych.

W psychologii, przeżycia estetyczne, wobec piękna przyrody i piękna sztuki, nie wykazują zasadniczej różnicy. Trudność nowa. Czyż wobec tego obie dziedziny tak mało się różnią między sobą? Próbujmy się zbliżyć do zagadki od strony historii sztuki. Znajdując w każdym dziele sztuki czynniki wyrażające i w pewnym sensie odtwarzające rzeczywistość (analizując, można każdy element przyporządkować istniejącemu przedmiotowi lub — pośrednio — abstrakcji kilku przedmiotów, np. kształty geometryczne)[6], możemy wysunąć twierdzenie, że piękno sztuki jest ściśle związane z jej funkcjami odtwórczymi. Na takiej zasadzie zrozumiała się staje wartość poznawczo-artystyczna twórcy, celowo organizującego składniki dzieła. Właśnie te czynności porządkująco poznawcze oraz związane z tym pojęcia prawdy i fałszu, postępowości i tradycjonalizmu, byłyby podstawą przeżyć estetycznych. Uznając przeto te wartości sztuki za najistotniejsze, ze specjalną uwagą przystąpimy do zagadnienia realizmu.

Określenie realizmu u Ossowskiego jest maksymalistyczne, uwzględniające najważniejsze kierunki o ambicjach realistycznych od naturalizmu począwszy. Odsunięty za margines został realizm starszy, co jest zupełnie

---

[5] *Marzenia o wielkiej powieści ludowej.* Almanach literacki Oddz. Wiejsk. ZZLP. Kraków 1948, s. 31—39.

[6] Uwaga ta ma szersze znaczenie przy sprawdzaniu faktów historycznych — oraz węższe przy zagadnieniach wartości technicznych, takich jak rytm, onomatopeja, barwa. Nie miałoby większej wartości dochodzenie, który z dwu wiatrów Tuwima jest boreaszem, lub badanie, z jakich elementów rzeczywistości składa się satyr, choć to ostatnie może być ciekawe w zestawieniu z wierzeniami religijnymi.

niesłuszne. Realizm socjalistyczny został omówiony w kilku zdaniach na podstawie programu monachijskiego marksisty Hausensteina, który twierdził, że ustrojowi socjalistycznemu odpowiada najbardziej sztuka irrealistyczna, wymagająca bardziej czynnego stanowiska wobec przyrody. To, co w wydaniu pierwszym mogło uchodzić za niezrozumiałe przeoczenie, dziś jest już niedbalstwem, którego nie sprostowano nawet w przypisku.

Zakreślając ogólne ramy realizmu treści, znajduje autor jego definicję w zgodności z tym, „co naprawdę istnieje". Jest to zręczny wybieg, oscylujący ku naturalizmowi. Przyznając realizm z drobnymi zastrzeżeniami wszystkim kierunkom, nawet sprzecznym, równocześnie nie przyznaje go żadnemu, gdy się bowiem stwierdza, że „przez realizm rozumiemy wszystkie te wartości artystyczne, które polegają na j a k i m ś stosunku zgodności z rzeczywistością" (s. 143), nie można tym samym pojęcia realizmu napełnić treścią jednoznaczną, tym bardziej, że relatywizuje się ono ze względu na psychologię indywidualną. Błędność tego stwierdzimy przy impresjoniźmie, który — zdaniem Ossowskiego — w przeciwieństwie do realizmu hierarchizującego, zbliżającego się do nauki przez odkrywanie głębszych praw, zapobiega petryfikacji, a przez odintelektualizowanie postrzegania świata, czyni go bardziej bezpośrednim. Na widnokręgu teorii widnieje agnostycyzm.

Nasuwają się tu uwagi, dotyczące ujęcia nowszych prądów artystycznych. Przykład jaskrawy to istota futuryzmu, która w tym ujęciu sprowadzona została do perspektywy centryfugalnej i ruchu. Tymczasem zjawisko jest bardzo ciekawe, wymykające się z powyższego określenia: nie wytłumaczą go nawet same programy futurystów. Jan Papini pisał w *Zwierzeniach:* „Futurystą staje się ten, kto utopił duszę w przeszłości tak głęboko, że wszelkie drogi przed sobą uważał za zamknięte". Obok tego inni futuryści żądali właśnie — w celu zerwania więzów z przeszłością — zamknięcia muzeów. Dopiero społeczna geneza futuryzmu wyjaśnia te rozterki.

To, że po odłożeniu książki *U podstaw estetyki* narzucają się wpierw wątpliwości lub jawne sprzeciwy, wynika chyba z tego, że same założenia są niesłuszne. Istnieje w niej jednak i *altera pars.* Z nierzadkich sformułowań odkrywczych i syntetycznych dużą wartość przedstawiają zagadnienia omówione w części I i III, tj. wartość estetyczna techniki artystycznej i ekspresja. Ossowski szczęśliwie na ogół otrząsa z zagadnień techniki naloty różnych mistyfikacji. Oznaki ekspresyjne sprowadza w sposób ciekawy do trzech kategorii: naturalnych (o podłożu fizjologicznym), konwencjonalnych (umowny sposób łączenia pewnych znaków z pewnymi myślami) i celowych (ta kategoria oznak uważanych za działanie celowe nie jest może zbyt jasna, gdyż zbyt często łączy się z poprzednimi).

Przy muzyce — po zarysie podstawowym — Ossowski krytycznie rozważa problem „rozumienia" muzyki. Sprawa jest skomplikowana. Symfonia fantastyczna Berlioza była — zależnie od tego, komu ją ofiarowywał — raz wyrazem nienawiści i wzgardy, to znowu — miłości. Niemniej jednak oddzielenie muzyki jako ź r ó d ł a nastroju od innych sztuk, będących w y r a z e m nastroju, jest zupełnie dowolne. Aby dzieło wywoływało nastrój, musi go wpierw wyrażać.

A jednak praca *U podstaw estetyki* wymyka się spod kategorii „Upiorów“. Jest poważną próbą połączenia rozchodzących się historii sztuk poszczególnych w całość jednolitą, poszerzoną o inne kategorie podniet estetycznych. Ale czy na starym warsztacie można budować nowoczesne, naukowe konstrukcje?

Nie jestem wtajemniczony. Nie zaglądałem pod spódniczkę Izydzie. Uwagi przy omawianiu książki Ossowskiego wyrosły z łatwo dostrzegalnego rozdźwięku między samą sztuką a schyłkową estetyką i z przekonania, że dojrzał już czas, aby estetykę polską poddać rewizji. I może właśnie dlatego, że wnikliwie i sumiennie przeprowadzone badania Ossowskiego zawierają tyle nieporozumień, co starałem się wykazać, należałoby podjąć pracę w oparciu o nowoczesne zasady naukowe.

W r. 1898, we wstępie do *Sztuki i krytyki u nas*, pisał Witkiewicz — po pierwszym okresie walki z estetyką spekulatywną i subiektywną: „Jak dotąd dzieła krytyków i estetyków (...) przedstawiają wprawdzie interes dla historyków rozwoju ludzkiej myśli, ale nie są już kierownikami nowych ludzi, gdyż treść ich nie odpowiada przyrostowi twórczości, nie obejmuje zjawisk nowych, nie przeczuwanych przez twórców teorii“.

Czesław Hernas

TEKSTY LITERACKIE

Józef Bédier, DZIEJE TRISTANA I IZOLDY. Opracował i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy, zdobił Mieczysław Jurgielewicz. Warszawa 1949. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza“.

Historia nierówno darzy narody odpowiednimi warunkami rozwoju kulturalnego. Twory kulturowe zachodniej Europy w postaci podania ustnego długo czekały na uzyskanie trwałego kształtu.

Legenda o Tristanie w XII dopiero wieku doczekała się literackiego utrwalenia. Temat ten podjął w zaginionym poemacie Chrétien de Troyes, pieśniarz dworu Marii z Szampanii, oraz — w również nieznanym dziś utworze — La Chèvre. Pozostały fragmenty poematów dwóch dwunastowiecznych poetów anglo-normandzkich, Béroula i Thomasa, jak również genetycznie z powyższymi związane niemieckie utwory Gotfryda ze Strassburga i Eilharda z Obergu oraz francuska powieść prozą. *Dzieje Tristana i Izoldy* są rekonstrukcją, której dokonał, w oparciu o zachowane teksty całkowite i fragmenty, Józef Bédier.

Trudność nadania jednolitego oblicza tym wszystkim pozostałościom po starodawnej legendzie była niewątpliwie wielka. Tkwiła już ona w złożoności podłoża kulturowego, na którym dzieje Tristana wyrastały. Mapa akcji utworu obejmuje tereny Francji, Anglii i Irlandii, geograficzna świadomość autorów poszerza widnokrąg ku Hiszpanii i Włochom. Przeważna część badaczy widzi w legendzie o Tristanie twór celtycki, w którym wykrywa się przecież elementy kulturowe romańskie i germańskie. Geografia utworu wyjaśni tę złożoność, gdy historia oświetli zagadnienie od strony

skomplikowanych procesów demograficznych i innych, w wyniku których skład narodowościowy ludności zachodniej Europy uległ zasadniczym przeobrażeniom. Romańsko-germański charakter Frankonii był sprawcą dwujęzyczności najstarszych zabytków literackich zachodnio-europejskich i zrodził kwestię narodowego ich pochodzenia.

Nie jest dostatecznym argumentem romańskiego pochodzenia fakt, o którym w innym miejscu pisał Bédier, że w legendzie o Tristanie pojawiają się motywy z mitologii starożytnej, jak np. motywy haraczu ludzkiego, bohatera uwalniającego kraj od haraczu, czy motyw czarnego żagla z mitu o Tezeuszu, czarnego żagla, który tu przyniósł śmierć Tristanowi, w micie — Egeuszowi. Pierwsze wojny krzyżowe przynoszą na grunt „czystej" literatury celtyckiej wschodnią opowieść o Sindbadzie-Żeglarzu, pośrednictwo łacińskie — historię przygód Odysa, przez co przecież literatura ta celtycką być nie przestaje.

Historia o Tristanie przez swe elementy literackie włącza się w krąg romansów bretońskich. Wśród tych rozróżnia się pospolicie dwa zespoły tematyczne: romanse arturiańskie, poświęcone legendarnemu królowi Arturowi i jego rycerzom oraz utwory związane tematycznie z Tristanem. Zespoły te są jednak silnie ze sobą związane, gdyż wchłaniają wzajemnie niektóre swe motywy. W anonimowym fragmencie, którego streszczeniem jest dwunasty rozdział rekonstrukcji Bédiera, król Artur i jego rycerze są arbitrami w „sądzie przez rozpalone żelazo", któremu poddaje się Izolda.

Romans bretoński, zrodzony na gruncie kulturowym celtyckim i jednym z dialektów celtyckich operujący, przedstawia się pod względem gatunkowym jako romans rycerski, heroiczno-miłosny. *Dzieje Tristana i Izoldy*, tak jak je otrzymaliśmy w rekonstrukcji Bédiera, nie prezentują się gatunkowo jednolicie. Szkielet strukturalny utworu stanowi zaznaczający się już na początku popularny w średniowieczu układ biograficzny (osoba bohatera elementem strukturalnie spajającym), typowy dla romansu przygód. Rozwój akcji przynosi najbardziej zasadnicze elementy romansu rycerskiego i czyni je dominującymi w utworze, chociaż nie zatraca się koncepcja układu biograficznego. Miłość dwojga kochanków, „miłość z przeszkodami", jak to nazywa w stosunku do romansu antycznego Parandowski, stała się typowym motywem romansu rycerskiego, do którego już na gruncie bretońskim przymieszały się elementy fantastyczne i magiczne (cudowny eliksir w *Les deux amants* Marii z Francji i inne).

Fantastyka w historii Tristana jest poważnym elementem, często o znaczeniu konstrukcyjnym. Na pierwszym miejscu postawimy tu oczywiście ów *philtre magique*, cudowny napój miłosny, którego nieopatrzne wypicie zdeterminowało bez odwołania przebieg akcji i jej zakończenie. Cudowny piesek Miluś i jego magiczny dzwoneczek, cudowny głóg na grobie Tristana, sąd Izoldy przez rozpalone żelazo, wreszcie specyficzna magia niektórych uprzywilejowanych liczb, takim znaczeniem cieszących się później u Szekspira. Tak więc trzy dni dzieliło zamek tyntagielski od wyspy św. Samsona, gdzie Tristan walczył z Morhołtem, który trzy razy wzywał tchórzliwych baronów Kornwalii do walki; gdy starli się ze sobą, trzykrotnie wiatr przynosił do Tyntagielu ich wściekłe okrzyki; trzy dni czasu zostawiono Aguynguerranowi Rudemu dla udowodnienia

zabicia smoka; trzy razy przed śmiercią wzywał Tristan imienia Izoldy i trzykrotnie ucinano na jego grobie odrastający uparcie głóg cudowny.

Legenda o Tristanie wyrosła z pieśni wędrownych bajarzy średniowiecznych, stąd zrozumiała chęć autorska urealnienia opowieści konkretnymi określeniami ilościowymi. Stąd potrzeba informacji, że karzeł Frocyn zapłacił cztery denary za mąkę, której zdobycie było niezbędne dla urządzenia pułapki na Tristana. Skrupulatne uprawdopodobnianie opowiadanych zdarzeń przy ich możliwej fantastyczności dotyczy także opisu przedmiotów. Smok irlandzki zbudowany jest z zupełnie realnych elementów anatomicznych, posiada jednak bardzo fantastyczną dyspozycję miotania płomieni.

Średniowiecze było epoką niewiernych Tomaszów biblijnych. Surowość kulturalna, pierwotność pogańskich jeszcze lub na poły pogańskich ludów europejskich, które stawały wobec abstrakcyjnych treści nowych kultur, prowadziła do symboliki, do wielkich i małych fetyszów. Niewierny Tomasz średniowieczny — to człowiek potrzebujący znaku widomego, relikwii świętych, uderzenia mieczem przy pasowaniu na rycerza czy „pocałunku pokoju". Zmysły podpierają wątłe zaufanie do abstrakcyj. Przedmiot o wyższej, tymczasowej, umownej czy trwałej, nadprzyrodzonej wartości znajdzie wdzięczną rolę w utworze literackim. Karbunkuł ofiarowany przez króla Marka jego siostrze Blancheflor pozwala władcy Kornwalii rozpoznać w Tristanie siostrzeńca. Ułomek stali z miecza Tristanowego, który pozostał w czaszce Morhołta, umożliwi Izoldzie zdemaskowanie Tristana — zabójcy rycerza irlandzkiego. Czyn ludzki musi być poparty dowodem rzeczowym. Jest nim prawa pięść Urgana Włochatego, zabitego przez Tristana, podobnie jak język smoka irlandzkiego czy jak język Brangien, którego mieli królowej dostarczyć najemni oprawcy.

Czymże wreszcie jest ów magiczny napój miłosny, jeśli nie typowo średniowiecznym ukonkretnieniem metafizycznej treści?

W historii Tristana i Izoldy czas najpełniej wycisnął swe piętno w szkicowym wprawdzie, lecz niezbyt trudnym do odtworzenia obrazie średniowiecznej Europy wraz z jej systemem feudalnym. Zależność feudalna rycerzy kornwalijskich sięga aż do oddawania przez nich królowi mięsa z upolowanej zwierzyny. U progu swego życia rycerskiego, które spędzi zresztą jako przedziwnie wierny lennik swego wuja i potem teścia, spotyka się Tristan z konwencjonalnymi zasadami wychowawczymi średniowiecznego rycerstwa, gdy poczciwy Gorvenal uczy go wspomagania słabych, dotrzymywania słowa oraz nienawiści dla zdrady i kłamstwa. Nie przeszkodziło to wszakże temu, by w licznych momentach życia nie używał Tristan przemyślnych wykrętów i niemal Odysowych forteli. Etyka feudalna pozwalała na wiele, a w ostateczności pozostawał sąd — w walce czy „przez rozpalone żelazo". „Nie uczynek dowodzi postępku, ale sąd. Ludzie widzą uczynek, ale Bóg widzi serca i on sam tylko jest prawdziwym sędzią. Ustanowił tedy, że każdy człowiek oskarzony będzie mógł bronić swego prawa za pomocą bitwy i on sam walczy po stronie niewinnego" — oto usprawiedliwienie etyki rycerstwa feudalnego.

Występna miłość jest z wyższej jakiejś kategorii przestępstw, tu zresztą zdeterminowana wypiciem fatalnego napoju. „Bóg ma kochanków

w swej pieczy" — powiada narrator i pokazuje, jak sprytnie wyłgali się owi kochankowie przed szpiegującym małżonkiem... Ich miłość zwalnia ich z obowiązku posłuszeństwa wobec „prawa Rzymu"; wołający o skruchę pustelnik, Ogryn zawodzi się: zmiana postępowania kochanków jest tylko zmianą taktyki. Oto ukryty, podskórny nurt życia wieków średnich, nurt nie ujarzmionego kodeksem moralnym religii biegu spraw ludzkich, tak pełny wyraz znajdujący w strofach Franciszka Villona.

Tristan i Izolda występują najczęściej w towarzystwie swych stałych lub tymczasowych sług i powierników. Brangien zwłaszcza jest idealnym wzorem sług wszystkich czasów, gdy skazana przez panią na śmierć śle jej wyrazy swej niezmiennej miłości i wierności. Nie została zgładzona. Za jej wierność „Bóg zmiłował się nad nią" i królowa widząc swą omyłkę z płaczem uściskała swą sługę. Nie wszyscy jednak mieli tak prawe charaktery. Sługa Marka zdradził ochoczo Tristana za funt srebra. Nieszlachetni są też kupcy norwescy, którzy uprowadzili młodego jeszcze Tristana. Osiadłe mieszczaństwo ma głównie rolę statystów. Tworzą tłum plotkujący, współczujący lub potępiający (choć częściej będzie to tłum rycerstwa), a rzadko wystąpią w innej roli, jak np. w charakterze walczących u boku rycerzy obrońców Karhenia przed zbuntowanym wasalem Ryjolem.

Ten ostatni obrazek jest jednym z niezbędnych uzupełnień wizerunku feudalnej Europy w *Dziejach Tristana i Izoldy*. Zależność lenna często trudna była do utrzymania w praktyce. Król Irlandii musi wysłać uzbrojoną flotę dla egzekwowania lennej należności. Względność sprawiedliwości rodziła marzycielskie poszukiwania jej w najbardziej idealnej formie. Jednemu tylko królowi epoka przypisała szczerze tę idealną sprawiedliwość — legendarnemu Arturowi.

Szkicowość nawet zasadniczych rysów czasu wynika z wielkiej oszczędności słowa w narracji. Spoza jej naczelnego wątku wydobywamy wiadomość o bogactwie miast włoskich i o rozkwicie umysłowym arabskiej Hiszpanii, dokąd rzekomo podróżował Tristan, „aby się tam nauczyć sztuki czytania w gwiazdach". W Kornwalii umiejętność czytania i pisania posiadają jedynie duchowni — kapelan królewski i pustelnik, który usiłował nawrócić na dobrą drogę łamiącego małżeńskie „prawa Rzymu" Tristana. Dla dopełnienia obrazu: karzeł-czarnoksiężnik, motyw pielgrzyma, tłum trędowatych i sprytny rybałt w roli „listonosza"...

Dziś, gdy mamy przed sobą tę piękną książkę, nie potrafimy sprawiedliwie odmierzyć zasługi celtyckich i anglo-normandzkich truwerów oraz francuskiego rekonstruktora, niektóre bowiem rozdziały to jedynie streszczenie materiału źródłowego. Osobna uwaga należy się przekładowi Boya-Żeleńskiego. Pobieżne porównanie fragmentów z tekstem francuskim pozwala spostrzec w przekładzie subtelną archaizację w zakresie form syntaktycznych i słownictwa. Mając do wyboru szereg synonimów, Boy wybiera wyrazy polskie, możliwie stare i o pewnym surowym, prymitywnym zabarwieniu semantycznym. Zachowany miejscami francuski szyk wyrazów w zdaniu tłumaczy się względami artystycznymi: czynnikiem rytmicznym. Przekład Boya wydaje się w każdym razie lepszy od jego wstępnego komentarza, który jest już dziś nieco przestarzały.

Dzieje Tristana i Izoldy zachowały tę naturalną prostym pieśniarzom właściwą naiwność relacji, dbałość o najprostsze, mogące zjednać sympatię dla bohatera, efekty, obawę przed zniechęceniem słuchaczy, która każe naprzód zapowiadać narratorowi fiasko grożących bohaterowi podstępów. W niniejszej edycji czar utworu potęgują piękne stylowe ilustracje Mieczysława Jurgielewicza, bez których książka z pewnością straciłaby wiele ze swej artystycznej sugestywności. Atmosfera poetyczności należy się utworowi, który niewątpliwie w swej pierwotnej postaci miał poetycki kształt językowy. Rekonstrukcja Bédiera zachowała jako formalny warunek poetyczności pewne ulirycznienie i udramatyzowanie drogą skondensowania narracji. Te tkwiące w historii Tristana potencjalne wartości dramatyczno-liryczne wyzyskał Wagner w swej próbie „syntezy sztuk" — w muzycznych poematach.

Liryzm dziejów Tristana i ich poetyczność różne z pewnością mają źródła. Sprawia to legendarność historycznie odległej materii, atmosfera nieznanych sił determinujących los człowieka, przyroda dająca azyl potrzebującym schronienia kochankom, ich miłość fatalna — występna miłość, za którą autorzy romansów o skłonnościach moralizatorskich każą płacić bohaterom wysoką cenę, miłość najbardziej idealna, odrywająca bohaterów od nieprzyjaznej rzeczywistości i w marzycielskich rojeniach pozwalająca zapomnieć o czasie.

Lecz czas nie zapomina. Odzywa się akompaniamentem odgłosów feudalnych niesnasek i jako ornament każe przywiązać za włosy uciętą głowę Gwenelona dla ucieszenia Tristana.

Zbyt surowa jest jeszcze kultura czasów Tristana — którego zręczność, siła fizyczna, w sojuszu ze sprytem wojownika, czyniły bohaterem — w zestawieniu z odleglejszymi czasami takiego tebańskiego Edypa, który sławę u antycznych bajarzy tym zdobył przede wszystkim, że okrutnego Sfinksa rozumem tylko pokonał.

Stanisław Jan Pietraszko

J o n a t h a n S w i f t, PODRÓŻE GULLIWERA W RÓŻNE KRAJE DALEKIE. Przekład osiemnastowiecznego A n o n i m a do druku przysposobił i wstępem opatrzył J a n K o t t. Warszawa 1949. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza".

Na czele przedmowy Jana Kotta do nowego wydania *Podróży Gulliwera* mieści się jako motto zdanie z listu Swifta do Pope'a: „We wszystkim, co piszę postanowiłem raczej oburzać świat, niż go bawić..." Bywa, że żądaniom autorów staje się zadość. *Podróże*, wydane w r. 1726, nie tylko wywołały entuzjazm angielskich i francuskich odbiorców, ale również oburzyły. Już Desfontaines, pierwszy nieanonimowy tłumacz *Podróży* na język francuski, precyzyjnie wypreparował tekst dostosowując go do smaku klasy i epoki. Za nim poszli inni tłumacze, tworząc nowe wersje ciekawej książki. Podobnie stało się u nas. Swift przyszedł do Polski za pośrednictwem Francji wraz z całym ładunkiem dzieł obcych

Przyszedł w formie zmienionej i w takiej od r. 1784 był tłumaczony. Rezygnując z bibliograficznej historii Gulliwera, którą przedstawił nowy wydawca *Podróży* w przedmowie, szukać można oddźwięku znajomości tekstu w naszym osiemnastowieczu. Na tej drodze trafiamy na jedno z najgłośniejszych nazwisk ówczesnych, na I. Krasickiego, który dzieło Swifta znał jeszcze przed pierwszym naszym przekładem. Dowodzi tego *Historia na dwie księgi podzielona*, do której wziął autor z *Podróży* sam pomysł zwrócenia satyry w kierunku dziejopisarstwa i koncepcję państwa geniuszów, z rzadko zresztą spotykaną w XVIII w. uczciwością podając na wstępie „źródło, z którego pił wodę". Wiedząc o znajomości Swifta u Krasickiego ciekawie się szuka opinii autora *Historii* o angielskim twórcy powieści realistycznej. Tu jednak, przynajmniej częściowo, trzeba się rozczarować. Ani w rozprawie *O rymotworstwie i rymotworcach*, w rozdziale o „rymotworstwie" angielskim, ani w *Uwagach* w ustępie pt. *Romanse* żadnej wzmianki o Swifcie czy *Podróżach* nie ma. Tylko w drugim tomie encyklopedii Krasickiego z 1781 r. *(Zbiór potrzebniejszych wiadomości)* znajdujemy notatkę: „Swift (Jonathan), doktor teologii, dziekan Kościoła świętego Patrycjusza w Dublinie, ojczyźnie swojej, satyryk wdziękiem wyrazów i żywością imaginacji znakomity. W niektórych jednak pismach nadto go satyryzm uniósł. Zmarł roku 1745". Jest to chyba jedyna opinia Krasickiego o Swifcie, jedyna ocena.

Swift nie wywołał żywszego zainteresowania u nas w XVIII w. i jeśli w tym okresie nie zrobił kariery, to jako przedstawiciel powieści satyrycznej niewątpliwie zasłynął w nowej postaci. Gulliwer, podobnie jak nieco młodszy Robinson, przeżył swoją ewolucję. Na kształt osiemnastowiecznych bohaterów fantastycznych powieści, wbrew prawom natury, po latach się odmłodził. Już w r. 1881 pojawia się dziecinna wersja Gulliwera, złożona z 2 ksiąg: podróży do Liliputu i do kraju Olbrzymów. Nie przypuszczał zapewne poważny dziekan katedry w Dublinie, że wypadnie mu po latach właśnie bawić. Te dwie funkcje: nauczania przez satyrę i bawienia fantastycznymi pomysłami — spełnia Swift i dziś również, gdy na półkach księgarskich ustawiono obok siebie: nowe wydanie Kotta i młodzieżowe, dziesiąte wydanie Niewiadomskiej, oba z roku 1949.

Mówiąc o Gulliwerze w nowej postaci podkreślić trzeba zasługę wydawcy, który dokonał trudnej pracy nowej redakcji *Podróży*. Wyzyskał dwa teksty: anonimowy z 1784 r. i lipski z 1842 r., skonfrontował z oryginałem i nadał powieści pełną, niesfałszowaną postać. Nowe, bibliofilskie wydanie, ozdobione ilustracjami Grandville'a, zaciekawia już wyglądem zewnętrznym, pociąga pięknym, bo jasnym, staropolskim językiem. Wydanie nowe ma tę jeszcze zaletę, że autor przedmowy, rzucając *Podróże* na tło polityczno-społeczne Anglii z okresu dwu rewolucji, ułatwia czytelnikowi wyczucie ostrza satyry, pozwala zrozumieć uśmiech ironii, często ukrytej we wzorzystym płaszczu fantazji.

Ustawiając *Podróże* na tle literatury XVII i XVIII w. we Francji, znajdujemy punkty styczne, podobieństwa z diariuszami podróży i fantastycznymi powiastkami wschodnimi. Sam autor zresztą przyznaje się

do znajomości tego typu utworów, bardzo popularnych w literaturze XVIII w.: „Przeczytałem w młodości wielką liczbę podróży z niewypowiedzianym ukontentowaniem“ (s. 452). Ale gdy się przekonał, „że wielu pisarzy więcej troszczy się o własną próżność i interes, niż o prawdę“, zwierzy się: „Moja książka zawierałaby tylko rzeczy zwyczajne, a nie opisywałaby ani osobliwych roślin, drzew, ptaków i innych zwierząt“ (s. 214). Krytykując wybujałą fantazję wschodnią, której pełno choćby w opowiadaniach Gallanda z tysiąca i jednej nocy, zachowuje jednak Swift typowy schemat powieści awanturniczych. Wystarczy tu przytoczyć choćby powiastkę Gallanda o Syndbabie Morskim, w którym znajdujemy taki sam układ. Motywem konstrukcyjnym jest podróż, czynnikiem łączącym oddzielne części utworu — ciągle podróżujący bohater główny. Syndbaba jak i Gulliwera spotykają niezwykłe przygody, katastrofy, rozbicia okrętu. Obaj bohaterowie odkrywają nieznane lądy i kraje. Wreszcie jak wszystkie postaci główne tego typu powieści, z wszelkich opresji wychodzą cało już choćby z tego względu, że pełnią rolę narratora odtwarzającego własne przeżycia. Przy tym czysto zewnętrznym podobieństwie między awanturniczymi opowiadaniami a *Podróżami* Swifta, innych podobieństw nie ma. Są za to wielkie różnice. To mało, że autor stosując znane chwyty artystyczne zdaje się je parodiować — inny jest cel twórczy Swifta. Autorzy opowiadań fantastycznych co najwyżej propagowali w utworze ogólną maksymę życiową. Swift w *Podróżach* dał realistyczny obraz współczesnego mu społeczeństwa, widziany w krzywym zwierciadle satyry. Przy lekturze Swifta powstaje wiele zagadnień literackich, z których na czoło, jako jedno z pierwszych, wysuwa się zagadnienie fantastyki. Jan Kott w *Szkole klasyków* zauważył, że tworząc fantastyczną koncepcję obu państw: Liliputów i Olbrzymów, Swift wyszedł z pozycji filozofii Oświecenia, z twierdzenia, że „wielkość i małość istnieje tylko w porównaniu“. Przesłanka ta zaważyła na konstrukcji głównej postaci powieści. Gulliwer w artystycznym ujęciu Swifta stał się miernikiem, przedmiotem porównania. W Lilipucie, kraj i ludzie, widziani oczami Gulliwera w zestawieniu z jego wielkością, są miniaturowi, poruszają się jak kukiełki w teatrzyku dla dzieci. W kraju Olbrzymów ten sam Gulliwer staje się liliputem, miniaturą człowieka. Z tym zabiegiem artystycznym łączy się cel satyryczny. Swift ze sceptycznym uśmiechem mędrca patrzy na kłopoty, zabiegi i dorobek ludzkości, przedstawiony pod miniaturową postacią Liliputów, z szyderstwem zaś ogląda człowieka pod olbrzymią lupą w kraju Olbrzymów. Rodzaj fantastyki zmienia się w księdze trzeciej. Tu autor posłuży się nie tylko historią Lukiana, ale nawiąże do wspomnianej już powiastki Gallanda. Wychodząc znów ze zdobyczy nauki, tym razem optyki, tworząc wyspę latającą, zabawi się spostrzeżeniami naukowymi, stwierdzeniem, że niewielki stosunkowo przedmiot, umieszczony między podmiotem a przedmiotem postrzeganym, może ten przedmiot zasłonić. Stąd Gulliwerowi wyspa przesłania słońce, podobnie jak wspomnianemu już Syndbabowi jasność dzienną przesłonił wielki ptak Skała, też zresztą podobnie, jak król na wyspie, bombardujący kamieniami mieszkańców nizin. Parodiując zaś spopularyzowany motyw lotu, który odbywają nie-

mał wszyscy bohaterowie fantastycznych powieści, Swift każe też Gulliwerowi wyruszyć w podróż powietrzną. Patrząc pod kątem fantazji na *Podróże*, trzeba stwierdzić, że ten chwyt artystyczny został najbardziej rozbudowany w pierwszej i drugiej księdze, w trzeciej i czwartej przeważa satyra. W księdze czwartej autor z szyderstwem filozofa, któremu obrzydł własny gatunek ludzki, stworzy państwo szlachetnych, uczłowieczonych koni i zezwierzęconych Jahusów. Fantazje Gulliwera nie istnieją same dla siebie, lecz służą krytyce. Z tym chwytem artystycznym łączy się zagadnienie satyry. W dziele Swifta znalazły odbicie wady człowieka jako gatunku i obyczaje ludzkie, stosunki ekonomiczno-społeczne ówczesnego okresu. „Pisałem *Podróże* — powie Swift — bez pasji, bez ducha stronności, bez chęci urażenia kogokolwiek, pisałem w najszlachetniejszym celu powszechnej nauki dla narodu ludzkiego...“ (s. 453).

Adres satyry rozszyfrował Kott w *Szkole klasyków.* Przechodząc kolejno cztery podróże, już w państwie Liliputów znajdujemy satyrę na stosunki feudalne, panujące w Anglii przedrewolucyjnej. Autor daje tu realistyczny, pełen ironii i komizmu obraz dworu, tworzy marionetkowe sylwetki ministrów-linoskoczków i dworaków skaczących przez kij dla zdobycia odznaki państwowej. Na przykładzie Liliputów da obraz okrucieństwa i intryg dworskich, w wyniku których Gulliwer zostaje oskarżony o zdradę stanu. Zakpi z monarchy mówiąc o Gulliwerze, któremu mają wyłupić oczy: „dosyć by ci było, żebyś patrzał oczami cudzymi, ponieważ najpotężniejsi monarchowie nie inaczej patrzą“ (s. 87). Przedstawi szyderczy opis sporów religijnych redukując je do zdziecinniałej kłótni o zwyczaj tłuczenia jaj. Sparodiuje wreszcie z pomocą komizmu sytuacyjnego akt składania przysięgi na wierność monarsze i proceder rewizji, spisu inwentarza Gulliwera. W następnej podróży daje autor za pośrednictwem króla Olbrzymów, krótką a treściwą charakterystykę ostatniego stulecia Anglii (licząc według Swifta): „Był to, podług niego, tylko okropny łańcuch sprzysiężeń, buntów, zabójstw, rzezi, wygnań i najszkaradniejszych skutków, które chciwość, duch buntowniczy, hipokryzja, zdrada, okrucieństwo, zajadłość, szaleństwo, nienawiść, zazdrość, złość i ambicja mogły wydać“ (s. 188—189). Zagadnienia polityczno-społeczne poruszy autor nie tylko w tych dwóch księgach, zatrąci o nie i w księdze czwartej, gdzie potępi obłudę w prawodawstwie, upadek moralności, kierując te zarzuty pod adresem Anglii przede wszystkim. W trzeciej podróży natomiast skieruje ostrze satyry w uwielbioną przez Oświecenie naukę. Wykpi tu scholastyczny program nauki na Lapucie, gdzie wielcy uczeni, śniedziejąc nad starymi jak świat regułami, figurami geometrycznymi, utrzymują kontakt ze światem każąc paziom uderzać się w uszy rodzajem cepów pęcherzowych. Stworzy satyrę na Akademię Systematyków, której członkowie zajmowali się bezużytecznymi zagadnieniami, gdzie ślepy robił farby. Zredukuje wyniki i wynalazki uczonych do absurdalnych pomysłów, szkodliwych dla człowieka. Zresztą autor na tym nie poprzestał. Szukając przyczyn panoszącego się zła, znalazł jego sprawcę i oskarżył cały gatunek ludzki jako twórcę ówczesnej rzeczywistości. Pierwsze karykaturalne rysy ludzi nakreślił Swift tworząc Lili-

put. Tu, z pozycji mędrca oglądającego kosmos szyderczo się uśmiecha patrząc na czyny i zabiegi miniaturowych figurek, których cały dorobek mógłby zniszczyć rękami Gulliwera — obserwatora. U Olbrzymów podnosi raz jeszcze zagadnienie względności, tym razem w stosunku do pojęcia piękna. Patrząc oczami Gulliwera, rysuje całą brzydotę ciała ludzkiego: z naturalistyczną drobiazgowością opisu tworzy wizję chorych, zwyrodniałych tkanek.

Swoją odrazę do człowieka, swój szyderczy stosunek do całego gatunku pana stworzenia najdobitniej i najostrzej przedstawi w czwartej podróży. Kott, pisząc historię mitu dobrego dzikusa, ujął postać Jahusa jako końcowy etap rozwoju tej koncepcji. Swift rozbił bańkę marzeń mieszczaństwa o szlachetności człowieka pierwotnego. Tu nasuwają się zestawienia. Rousseau, widząc karykaturalne sylwetki współczesnych, kazał człowiekowi zbliżyć się do natury, wierząc w ożywczy skutek odizolowania się od cywilizacji. Swift posłusznie, choć z premedytacją, parodiując na poczekaniu *Biblię*, posyła parę Anglików na bezludną wyspę, broni przed kontaktem z cywilizacją, pozwala żyć i dostosować się do warunków otoczenia russowskiej natury. W wyniku zabiegu Swift prezentuje Jahusa, najpodlejsze zwierzę, któremu odbiera nawet właściwość rozumowania, pozostawiając mu tylko zwierzęcy spryt, przebiegłość. Co więcej, odważnie zestawia rozbitka Gulliwera z Jahusem. Porównanie, którego dokona mądry koń, wypada na niekorzyść człowieka, który jest też Jahusem, choć fizycznie słabszym i zniedołężniałym. Nad dzikim góruje rozumem, którego używa dla rozbudowy istniejącego zła w świecie. Nie koniec na tym; tworząc „społeczeństwo" Jahusów, odbierze im Swift nawet przywilej wolności, uzależniając chytre stworzenia od szlachetnych, panujących koni, a nawet Gulliwerowi, temu najlepszemu z Jahusów, nie pozwoli zamieszkać w jednym domu ze szlachetnym koniem i ostatecznie wyprawia go z powrotem do kraju. Nie można było mocniej zakpić z człowieka. Gdy Taine powiedział o Swifcie: *il a le génie de l'opprobre* — miał zapewne ten rozdział *Podróży* na myśli.

Jeśli się mówi o Swifcie jako satyryku, kpiarzu, o Swifcie, zaciekawiającym fantastycznymi pomysłami, trzeba też wspomnieć, bodaj na marginesie, o Swifcie, umiejącym bawić. Pomijając rabelesowski dowcip, jakim również posłużył się Swift, warto się zająć komizmem sytuacyjnym, od którego się roi w *Podróżach*. Wystarczy przebiec okiem ilustracje Grandville'a, by się uśmiechnąć. Swift jest mistrzem w zestawianiu sytuacji komicznych. Oto obrazki: Gulliwer ciągnący za jednym zamachem 50 miniaturowych okrętów i Gulliwer walczący z muchami w kraju Olbrzymów. Gulliwer, który na własnej chustce do nosa urządza igrzyska Liliputom, sam jest przedmiotem drwin gawiedzi Olbrzymów, gdy paraduje z obnażonym mieczem w roli szermierza na stole w oberży. Gulliwer, mierzący krokami posiadłość Liliputów, tę samą czynność wykonywa u Olbrzymów, chodząc po mapie. Wszystko to po to, by wykazać, że wielkość i małość istnieją tylko w porównaniu. A dalej, kpiąc ze stosunków dworskich, tworzy z bohatera głównego prawdziwego dżentelmena. Gulliwer składa pocałunek na miniaturowej rączce Liliputki, w pań-

stwie Olbrzymów z galanterią całuje w mały palec Olbrzymkę, a w państwie Houyhnhnmów... kopytko szlachetnego konia. A dalej czyż nie bawi komiczne zestawienie Liliputki, zaciągającej niewidzialną nitkę na mikroskopijną igłę, z szlachetną klaczą, wykonywającą tę samą czynność stawem mieszczącym się między kopytem a pęciną, z wielką zresztą — jak zaznaczy autor — zręcznością. Takich zestawień można by wyszukać więcej, by sprezentować aparat chwytów artystycznych: ironii, sarkazmu, groteski, kpiny i komizmu sytuacji, użytych dla stworzenia pełnego, realistycznego obrazu wykrzywionego świata i człowieka. Smagając biczem satyry rzeczywistość ówczesną, szukał przecież i Swift wyjścia z krytycznej sytuacji, szukał wartości... Już w państwie Liliputów, zmęczony satyrą, cofnął się do wspomnień, stwierdził, że królestwo opisywane nie zawsze posiadało tyle wad ustrojowo-społecznych, że dawniej lepiej bywało. Trzeba tu przypomnieć rozdział, w którym autor opowiadając o Lilipucie znajduje, że państwo to ma prawa sprawiedliwe i mądre, wyraźnie przy tym zaznaczając, iż myśli o cechach Liliputów „początkowych i pierwiastkowych, a nie teraźniejszych, przez które lud ten wpadł w wielkie zbytki i zepsucie...“ (s. 74). Liliput to Anglia. Czymże więc są te dawne czasy, jeśli nie idealizacją minionego już okresu feudalizmu? Spójrzmy tylko na szczegóły. Swift dzieli szkoły nie tylko na męskie i żeńskie, ale również według stanu: na szkoły dla warstw społecznie wyższych i dla mieszczan. Daje pozytywny program wychowania publicznego, kreśli stosunek rodziców do dziecka. Podział ten autor uznaje za słuszny: inny program dla mieszczan, inny dla szlachty. Odezwała się tu u Swifta podświadomie tkwiąca sympatia do dawniej panujących stosunków, za czasów klasy, do której przynależał. Swift nawet określa czas, w którym istniała jego utopia. Do Liliputu niegodne zwyczaje wprowadził dopiero ojciec panującego cesarza (s. 74).

Przejdźmy teraz do kraju Olbrzymów, do dalszego ogniwa w łańcuchu utopii. Tu — podobnie jak poprzednio, w traktacie o słabości narodu ludzkiego, napisanego przez Olbrzyma — podkreśli, że „natura w późniejszych wiekach się wyrodziła i ku schyłkowi miała“ (s. 197). Tu na odmianę stworzył autor wzór dobrego, rozumnego monarchy. Stosując chwyt pozornej nagany chwali monarchę Olbrzymów: „Ten pan, ozdobiony wszystkimi przymiotami, które jednać mogą uszanowanie i miłość, zaszczycony rozumem mocnym i bystrym, mądrością wielką, umiejętnością gruntowną, obdarzony przedziwnymi do królowania talentami i prawie od narodu swego jak bóstwo czczony, odrzuca przez głupie skrupuły najlepszą sposobność zostania absolutnym panem życia, wolności i dóbr poddanych swoich“ (s. 194).

W dwu pierwszych księgach tylko przelotnie rzucając zarysy utopii, temu zagadnieniu poświęcił Swift księgę czwartą. Stworzył tu państwo szlachetnych koni. Jaki ustrój panuje w kraju Houyhnhnmów? Odpowiadając na to pytanie autor *Szkoły klasyków* nazwał stworzoną tu koncepcję idealizacją stosunków patriarchalnych. Ziemia w kraju utopii należy do wszystkich poddanych, którzy wspólnie i zgodnie wykonywają roboty polne za pomocą kamiennych jeszcze narzędzi. Houyhnhnmowie nie znają pojęcia pieniędzy, „władzy, rządu, wojny, prawa, kary“ (s. 368).

W kraju tych szlachetnych mieszkańców nie ma chorób ani cierpień, a śmierć pojmuje się jako zjawisko naturalne, które ani nie smuci, ani nie przeraża. Sprawy państwa załatwia się tu na wielkim wiecu, gdzie schodzą się wszyscy poddani i radzą nad dobrem ogółu. Możliwość kłótni jest wykluczona wśród stworzeń, posiadających naturalną skłonność do cnoty i wielki rozum. Tak wygląda obraz stosunków patriarchalnych w artystycznym zamiarze Swifta. Ale tak wygląda tylko jedna strona koncepcji państwa szlachetnych koni. Wystarczy spojrzeć uważniej, by wykryć niekonsekwencje, jakie zawiera rysunek kraju Houyhnhnmów. Zdaje się, że wyostrzone satyrą pióro Swifta spłatało mu tym razem figla. Swift nawet swoim pupilom, pięknym koniom, nie darował i tworząc ich postaci, ośmieszył raz jeszcze stosunki dworskie. Wielkie, o mądrym spojrzeniu rumaki z ilustracji Grandville'a, poważnie podnoszące prawe nogi na powitanie, stare konie jeżdżące w lektykach na przedśmiertne wizyty do sąsiadów, szlachetne klacze na dywanie (może perskim?), przyjmujące odwiedziny Gulliwera — to, mimo zapewnień Swifta o ich mądrości i szlachetności, postaci przede wszystkim komiczne. Coś tu jest nie w porządku... Swift raz po raz zapewnia czytelnika o swoim pozytywnym stosunku do przedstawionej utopii. Autor chciałby, „aby ich (szlachetne konie) zobowiązano do wysłania do nas kilku spomiędzy siebie dla wypolerowania naszego narodu i Europy, dla nauczenia nas pierwszych zasad honoru, prawdy, sprawiedliwości, umiarkowania, miłości ojczyzny, waleczności, niewinności, przyjaźni, życzliwości i wierności“ (s. 454). Nie wolno brać tu przedstawionej utopii za dalszy ciąg ironicznego łańcucha. Jak więc pogodzić idealizację bohaterów i komiczne sytuacje, w których konie grają główną rolę? Jedno tu jest pewne: Swiftowi nie udała się utopia. I to nie tylko dlatego, że szlachetne konie, z sarkastycznym skrzywieniem „ust“ prawiące o człowieku-Jahusie, naśladują właśnie ludzi, nie tylko dlatego, że tworząc satyrę na biologiczny gatunek człowieka Swift swoje utopijne konie właśnie uczłowieczył. Są i inne niekonsekwencje, dotyczące samego układu stosunków patriarchalnych. W państwie szlachetnych koni, gdzie pozornie ma panować równość, miłość i zgoda, jest przecież podział na rasy według maści: „między Houyhnhnmami Ciemnolistowate i Białe nie są tak piękne jak Brudno-kasztanowate, Siwo-jabłkowite i Kare. N i e r o d z ą się z tymi samymi przymiotami, co tamte, i dla tej przyczyny zostają przez całe życie w stanie sług, nie myśląc nigdy o wyniesieniu się do stanu panów, co byłoby uważane w kraju za rzecz szkodliwą i przeciwną naturze“ (s. 392). W kontekście autor porównywa dobrą rasę pięknych koni z wynaturzonymi, zwyrodniałymi dziećmi szlachty angielskiej, dając w ten sposób idealizację feudalizmu w państwie Houyhnhnmów z domieszką ukrytej kpinki, zawartej choćby w określeniach ras szlachetnych koni. Stosunki patriarchalne pod piórem Swifta odbyły błyskawiczny skok do feudalizmu. Niekonsekwencja artystyczna tkwi w satyrycznym stosunku do własnej pozytywnej koncepcji utopii. Szukajmy dalej: W państwie, gdzie miała kwitnąć równość, mamy arystokrację koni, dwór panującego i jego rodzinę, nie zatrudnioną, przy podkreśleniu pracy sług, choćby Lisowatego. Czy poddani nie rozumieli krzywdy? Przecież wszystkie

konie były mądre, rodziły się z tym przywilejem! Swift stworzył tu podział na klasy: panujących i podwładnych — i nie pozwolił nawet na mezalians, każąc mądrym koniom, jak niegdyś Rej, wybierać małżonkę „staniku równego“. A dalej — poczciwi i mądrzy Houyhnhnmowie, oburzający się na sposób traktowania zwierząt w społeczeństwach europejskich, mają zamiar kastrować Jahusów i bardzo egoistycznie postępując, wypędzają Gulliwera za przynależność do upośledzonego gatunku. Chciał autor raz jeszcze zakpić z człowieka przez zestawienie go ze szlachetnym koniem — powstała świetna satyra groteskowa, ale nie udała się utopia. Swift, genialny obserwator i satyryk, twórca groteskowego człowieka i świata, nie potrafił zbudować konsekwentnej utopii. Szukając wartości, cofnął się do wspomnień dawnej epoki, idealizował stosunki feudalne, próbował stworzyć społeczeństwo patriarchalne w państwie szlachetnych koni — nie udało się. Realista krytyczny umiał burzyć, nie potrafił budować.

Anna Goriaczko

Jan Jurkowski, TRAGEDIA O POLSKIM SCYLURUSIE I TRZECH SYNACH KORONNYCH OJCZYZNY POLSKIEJ. Opracował Stanisław Pigoń. Kraków 1949. PAU, Biblioteka Pisarzów Polskich nr 90.

Jako pozycja czwarta po wojnie, a dziewięćdziesiąta od r. 1889, kiedy to *Fortuny i cnoty różność* zapoczątkowała Bibliotekę Pisarzów Polskich, na początku roku bieżącego ukazała się *Tragedia o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego. Na wydawnictwo składa się wstęp Stanisława Pigonia, tekst dramatu według pierwodruku z roku 1604 oraz objaśnienia i słowniczek.

Wstęp, dzięki brakowi pewniejszych źródeł, nie zdołał sylwetki Jurkowskiego odsłonić szerzej ani pod względem biograficznym, ani też pod względem literackim. Pilzneński bakałarz, bo z Pilzna pochodził autor *Tragedii,* pozostał nadal osobą trochę tajemniczą i dość intrygującą. Drugą właściwość budzi szereg hipotez, jakie powstały wokół tego pisarza. Brückner, omawiając twórczość satyryczną pilzneńczyka, stwierdza: „Jurkowski rychło umilkł na zawsze...“ *(Dzieje literatury pięknej,* 1935, I 276). Podstawę do takiego wniosku stanowił fakt, że po r. 1606 żaden utwór nie łączył się już z jego nazwiskiem. Z nazwiskiem w istocie nie, okazało się jednak, jak stwierdził to zresztą wcześniej sam Brückner, iż Jurkowski posługiwał się pseudonimami. Dla Brücknera właściwie posłużył się, bo chodziło tylko o autorstwo ciętej — juwenalowskiej w typie — satyry pt. *Poselstwo z dzikich pól,* który to utwór Jurkowski podpisał jako Sowizrzał albo Prawdzic Niedrwiel. Nie na tym się przecież sprawa kończy. Karol Badecki w wydanej niedawno *Polskiej fraszce mieszczańskiej* (Kraków 1948, s. XIII) przypomina, że Estreicher „przypisał zdecydowanie Janowi Jurkowskiemu, z Pilzna rodem, 10 dziełek z lat 1604—1609, zasługujących na zbiorowe wydanie, wszechstronne zbadanie i monograficzne opracowanie“. Badecki ze swej strony kojarzy

nazwisko autora *Tragedii* z dwoma płodnymi fraszkopisarzami mieszczańskimi z XVII w.: Janem z Wychylówki i Januariusem Sowizraliusem. Atmosfera zaciekawienia i panujące tu jeszcze wyraźne możliwości badawcze skłaniają Badeckiego do poddania sugestii, że praca, „podjęta i uzupełniona materiałami biograficznymi, wydobytymi z akt Magistratu krakowskiego (...), mogłaby tę kwestię zagadkową rozstrzygnąć ostatecznie“ (s. XIII). Gdyby rozstrzygnięcie wypadło po linii przypuszczeń Badeckiego, „należałoby się zgodzić, że pisarstwo Jurkowskiego nie zamarło w r. 1606 i że był on istotnie jednym z filarów bogatej literatury sowizrzalsko-satyrycznej z początku w. XVII“ — pisze Stanisław Pigoń (s. 6). Nawiasem mówiąc, teren do dalszych poszukiwań przygotował pod względem chronologicznym sam Pigoń. Na podstawie szperania w *Album studiosorum* Uniwersytetu Krakowskiego, gdzie studiował Jurkowski, uzyskał nasz badacz możliwość założenia, iż bakałarz z Pilzna miał w chwili debiutu (r. 1604) niewiele ponad 20 lat. Według danych dotychczasowych był on już wtedy po czterdziestce. Tak poważne „odmłodzenie“ pisarza ułatwia, oczywiście, podtrzymywanie sugestii o istnieniu jego dalszej twórczości. Trzeba było to wszystko, w przybliżeniu za Pigoniem, przypomnieć, żeby czytelnik dobrze uświadomił sobie pozycję wciąż jeszcze wiele obiecującego pisarza mieszczańskiego, Jana Jurkowskiego.

Czy debiutant miał lat 20, czy 40, nie wpływa to na fakt, że w *Tragedii o polskim Scylurusie* dał, jak na swój czas, rzecz dobrą. Od K. W. Wójcickiego poczynając, który w r. 1841 wydobył *Tragedię* z zapomnienia, spotyka się ona u historyków literatury z oceną pozytywną. Mimo to wydany obecnie przez Stanisława Pigonia tekst jest od chwili debiutu jedynym wznowieniem tego z wielu powodów interesującego dramatu.

Tragedia to moralitet, jedno z odgałęzień spóźnionego w Polsce dramatu średniowiecznego. Na Zachodzie rozwijał się on w w. XV i XVI. Niekiedy przypominał misteria i sięgał wówczas liczby 30 tysięcy wierszy. Wiek XVI wprowadził na szczęście ograniczenia żądając, by moralitety nie przekraczały tysiąca wierszy. Jurkowski poprzestał na 985. Ta ortodoksyjność formalna, chyba nie przypadkowa, wyszła *Tragedii* na dobre, nadała jej bowiem większą zwartość konstrukcyjną i większą dynamikę. *Tragedia* jest nie tylko pierwszą w Polsce próbą moralitetu, ale nadto reprezentuje typowość rodzaju literackiego. Nie dla tych jednak wyłącznie właściwości warta była wznowienia, a tym samym uprzystępnienia dzisiejszemu czytelnikowi. Jej walor zwiększają d w a (n i e t r z y, jak podaje Windakiewicz w *Teatrze ludowym w dawnej Polsce,* s. 170, i Szyjkowski w *Dziejach literatury pięknej*, 1936, II 310) intermedia oraz zawarte w nich po raz pierwszy rysy obyczajowe.

W 985 wierszach moralitetu mieści się panegiryk na cześć herbu panów na Tęczynie, panegiryczna dedykacja pod adresem Jana Tęczyńskiego (tego samego, który mecenasował przekładowi *Jerozolimy wyzwolonej)*, prolog, cztery części dramatu, dwa intermedia i epilog. Prolog i epilog, jakby w obawie, że widz skieruje uwagę w stronę niewłaściwą, wykładają mu i przypominają zasadniczy sens sztuki. Warto zauważyć, że te elementy składowe dramatu, pod wpływem zbliżonych bodźców dydaktycznych czy nawet moralizatorskich, przyjmują się na scenie obecnej.

Rozrywając kompozycję dla celów praktycznych, rozszerzają w ten sposób, nie zawsze chyba potrzebnie, ramy sztuki.

Podstawowy temat moralitetu stanowiła walka w człowieku złych i dobrych skłonności. Walkę tę, otoczeni licznymi postaciami alegorycznymi, prowadzą oczywiście i synowie Scylurusa. Fabuła moralitetu, której motywy klasyczne wydobył w osobnym studium Wiktor Hahn, znana była w Polsce już przed Jurkowskim. (Król Scylurus umierając napomina swych trzech synów — Herkulesa, Parysa i Diogenesa — by cnotliwie żyli i pozostawali z sobą zawsze w zgodzie; po jego śmierci synowie, mimo nagabywań przez różne pokusy, okazują się — oczywiście poza „zbytecznikiem" Parysem — posłuszni napomnieniu). Dziś interesuje nas nie ona przede wszystkim, lecz poczynione na jej marginesie aluzje do czasów, w których żył autor, czyli po prostu realia epoki. A te są dość liczne, nie od parady bowiem Scylurus zwie się polski. Znajdziemy tu zdecydowaną krytykę podróży zagranicznych, których rezultatem są nowinki religijne i zepsucie obyczajów (od Kochanowskiego do Krasickiego dźwięczy ta nuta w literaturze polskiej i niezbyt dobrze o nas świadczy), znajdziemy próbę idealizacji charakteru narodowego (na szczęście z równoczesną świadomością załamywania się świetności ojczyzny), ostre uderzenie w możnych („Tchorze chodzą w sobolach (...) Świnie w worach jedwabnych", s. 56) oraz przejaw, jak mówi Pigoń, „owoczesnej państwowej propagandy wewnętrznej", popierającej politykę zagraniczną Zygmunta III.

Jeżeli moralitet łączy się z realiami tylko ubocznie, intermedia tkwią w nich całkowicie. Jurkowski pisze w prologu:

Nie wadzi w rzecz poważną krotofile wplatać
I myśl troskami złomną z weselem pobratać.

Z tych wpleceń, jak wiadomo, wyłaniała się stopniowo komedia. Jej zalążki reprezentują również luźne intermedia Scylurusa. Pierwsze stanowi dialog pijanicy ze złodziejem, drugie — scenkę, w czasie której pyszałkowaty szlachcic godzi dla swych synów bakałarza. Intermedium złodziejskie posiada wyłącznie cechy obyczajowe (pod względem językowym natomiast ciekawi użyciem gwary, żargonu złodziejskiego, zawołań flisackich i przysłów), drugie zaś, prócz dobrze zarysowanego sarmatyzmu pary szlacheckiej (zupełnie jak u Zabłockiego: „Trzeba to mieć, choćby też kilka chłopkow przedać, Niech znają przodki moje, w przod sąsiadce nie dać", s. 50) silne akcenty społeczne. Student tak odpowiada (s. 51) na propozycję Orczykowskiego:

...dzis(ia) pedagogom śmierdzą pańskie dwory...
W większej wadze tam mają psie mistrze i końskie...

Słusznie zaznacza wydawca, że odbijają się w tym dialogu echa własnego, bakalarskiego życia autora. Echa te stanowią pierwociny przyszłych, chłoszczących bez pardonu satyr Jurkowskiego. Już tu, w debiutanckim moralitecie, w szczelinach i na obwodzie średniowiecznego tematu pojawia się odbicie rzeczywistości, która nie tchnie beztroską. W dialogach, nawet komicznych, widać wcale niekomiczne początki rysowania się gmachu państwowego. Dostrzegało je bystre oko mieszczanina.

Myślę, że nie tylko dla typowości, a równocześnie oryginalności moralitetu, nie tylko dla aluzji i uwag natury obyczajowej, społecznej i politycznej (nawet teatralnej, bo są tu wskazówki kostiumologiczne) *Tragedia* warta była wznowienia. Przypomina ona zarazem ciekawą postać pisarza mieszczańskiego, którego dla dobra literatury warto może odkurzyć w całości.

Jan Gawałkiewicz

Jan Andrzej Morsztyn, WYBÓR POEZJI. Opracował i wstępem zaopatrzył Jan Dürr-Durski. Warszawa 1949, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza".

Andrzej Morsztyn był przez burżuazyjnych historyków literatury polskiej traktowany nieco po macoszemu. Ustalone przez Porębowicza i Chmielowskiego sądy o poecie, które weszły w obieg kilkadziesiąt lat temu, zyskały w szkole i na uniwersytecie prawo obywatelstwa w postaci schematycznych formułek: Morsztyn — poeta wykwintny, Morsztyn — mistrz gierek słownych, Morsztyn — autor erotyków, Morsztyn — talent odtwórczy. Nowe wydanie poezji Morsztyna, opracowane przez Dürra-Durskiego, przynosi próbę rewizji tych poglądów. Rewizja ta, oparta o marksistowską analizę twórczości Morsztyna, stawia poetę w całkiem nowym świetle, wychodzi daleko poza formalistyczne komunały dotychczasowych opracowań.

Swojego rodzaju rewelacją wydania Durskiego są liczne, nieznane dotychczas utwory, ogłoszone tu po raz pierwszy z rękopisu Archiwum Radziwiłłowskiego i z rękopisów własnych wydawcy. Posłużyły one wydawcy przy ustalaniu nowych sądów o poecie.

Filolodzy nasi z niezwykłą skrupulatnością starali się ustalić zależność Morsztyna od poetów włoskich, w szczególności od Marina, wskazać obce źródła twórczości poety polskiego. I to była dotychczas nasza wiedza o Morsztynie. Durski podejmuje ambitną próbę pokazania twórczości Morsztyna na tle klasowych konfliktów epoki kontrreformacji. Nie powtarzając (słusznie) szczegółowych dociekań filologicznych, stara się zagadnienie wpływów i zależności potraktować jako problem wtórnego oddziaływania nadbudowy ideologicznej. Zwraca uwagę na hiszpańskie raczej (nie włoskie) źródła polskiego baroku. Wspólne cechy baroku hiszpańskiego i polskiego tłumaczy tym, że styl ten miał „w Polsce podobne uwarunkowanie społeczno-gospodarcze jak w Hiszpanii". Problem Marina, który odegrał tu rolę pośrednika w przejęciu przez poetów polskich pewnych cech maniery barokowej w literaturze, ujmuje Durski w sposób trafny: „Marinizm był dla Morsztyna przede wszystkim »szkołą poetycką«". Inaczej mówiąc, nie mamy tu do czynienia z mechanicznym oddziaływaniem poety wloskiego na polskiego. Marinizm dostarczył Morsztynowi gotowych wzorów o takich cechach ideowo-artystycznych, które były najbliższe siedemnastowiecznemu polskiemu poecie dworskiemu.

Morsztyna przywykło się traktować jako katolika. Znany fakt związków Morsztyna z arianizmem nie dawał historykom literatury wiele do myślenia. Durski tymczasem zwraca uwagę na wyraźne ślady arianizmu

czy — ściślej mówiąc — kryptoarianizmu w utworach poety. Morsztyn, który porzucił arianizm dla kariery, traci prawo do zaliczenia go w poczet najbardziej rewolucyjnych poetów XVII wieku, niemniej odkryte przez Durskiego sympatie ariańskie Morsztyna naprowadzają nas na wyraźny trop postępowych, antykatolickich tendencji w wierszach, obok których przechodzono dotychczas obojętnie.

Wydaje mi się jednak, że pod kryptoarianizm zaliczył Durski zbyt wiele. Pisze on: „W wierszu na Boże Narodzenie sprowadza Morsztyn cudowność wcielenia Chrystusa do rzędu porównań mitologicznych, a dogmat odkupienia zestawia z pracami Herkulesa... Należy podkreślić, że Morsztyn zaczepiał dogmaty w okresie pełnego triumfu katolicyzmu nad protestantyzmem, kiedy zwolennicy reformacji dawno już takie ataki zarzucili, z wyjątkiem jednych arian, którzy ośmielali się jeszcze je podejmować. Tak więc stwierdzenie tych motywów w twórczości Morsztyna może świadczyć o silniejszym, niżby należało przypuszczać, związku z porzuconą oficjalnie sektą“ (s. XIV, XVI). Nieco dalej czytamy: „Morsztyn żegna swego dziada (w wierszu *Nagrobek J. P. Otwinowskiemu)* jednak po katolicku, wypowiadając wiarę w ciała zmartwychwstanie. Robi to wrażenie umyślnej manifestacji, bez względu na to, że było niestosowne w wierszu ku czci arianina, ale poeta chciał widocznie mieć na wszelki wypadek jakieś zabezpieczenie“ (s. XIV, podkr. moje, J. Z.).

Nie mówiąc o tym, że ostatnio cytowane zdanie grzeszy pewnym naturalistycznym ujęciem, przypisywanie poecie takich subtelności teologicznych wydaje mi się przesadą. Durski wie o tym, że Socyn uznawał cudowność wcielenia Chrystusa, ale dla podtrzymania swej dość sztucznej interpretacji czyni Morsztyna zwolennikiem raczej Szymona Budnego, który stał na stanowisku czystego człowieczeństwa Chrystusa. Jak na poetę sympatyzującego ledwie z arianizmem — to nazbyt skomplikowane.

Zagadnienie należy — moim zdaniem — postawić nieco inaczej:

Porównanie urodzenia bogów i herosów starożytnych z urodzeniem Chrystusa, charakterystyczne pomieszanie elementów antyku i chrystianizmu — jest konwencją literatury okresu kontrreformacji. Na gruncie ideologii postępowych, rewolucyjnych, dla wyrażenia nowych myśli rodzą się nowe, rewolucyjne formy artystyczne. Tak było w epoce odrodzenia. Schyłkowy, wsteczny charakter kontrreformacji przesądził o ubóstwie inwencji artystycznej jej ideologów. Kontrreformacja walcząc z „pogańskim“ humanizmem nie umiała się jednak obejść bez jego dorobku artystycznego, jego konwencje literackie skojarzyła sztucznie z motywami religijnymi. Płytka religijność pogodziła mitologię grecką z religijną agitacją. Obserwujemy to zjawisko u Kochowskiego, S. Twardowskiego i wielu innych pisarzy katolickich tego okresu. Stanowczo rzadsze jest ono u poetów ariańskich, którzy dopracowują się własnych form wyrazu!

Omawianych przez Durskiego wierszy nie wyróżniałbym spośród innych utworów religijnych Morsztyna (nielicznych zresztą, jak wiadomo), w których kryptoarianizmu trudno się dopatrzeć. Że Morsztyn pisząc wiersze religijne nie wyszedł poza płytką konwencję epoki — jest rzeczą zrozumiałą. Że natomiast obok antyreligijnych, niemal bluźnierczych ga-

dek parał się poezją religijną — to sprawa bardziej skomplikowana, której bez ustalenia chociażby przybliżonych dat powstania tych utworów nie podobna rozstrzygnąć.

Nie ma potrzeby zacierać „religijności“ Morsztyna, powierzchownej, doraźnej. Jego wiersze religijne są jak gdyby dorocznymi rekolekcjami, po których się uzyskuje prawo powrotu do dworskiego wyuzdania, do życia bardzo niezgodnego z przepisami moralności katolickiej. To nie metafora i nie uogólnienie, to historycznie sprawdzalne zjawisko, atmosfera typowa dla siedemnastowiecznego dworu, produkt rozkładu moralnego arystokracji w epoce schyłku feudalizmu.

Nieuwzględnienie możliwości przeskoków od religianctwa do wolnomyślnych drwin prowadzi Durskiego do dość naciągniętej interpretacji wiersza *Pokuta w kwartanie.* Konfesjonalną szczerość tego wiersza, bezwstydnie łatwe przyznawanie się do kradzieży tłumaczy autor *Wstępu* w ten sposób: „Przypuścić należy, że Morsztyn napisał ten wiersz w celu prowokacji moralnej — przerwania narastania obojętności na pewne fakty“ (tu: kradzieże mienia publicznego), (s. XL). Przypuszczenia tego Durski niczym nie popiera poza tym, że taka interpretacja *Pokuty* odpowiada ogólnej koncepcji Durskiego o skandalopisarstwie Morsztyna jako czynniku oddziaływania społecznego.

Rozdział o „skandalu“ należy do najbardziej interesujących części pracy Durskiego. Burżuazyjni historycy literatury rozdzielali i omawiali osobno działalność polityczną i twórczość literacką Morsztyna. Durski polemizuje z powodzeniem z tym stanowiskiem rozpatrującym pisarstwo Morsztyna-marinisty w oderwaniu od historycznych konfliktów epoki. Z tego słusznego założenia dochodzi jednak Durski do wniosków, z którymi nie zawsze można się zgodzić. Durski powołując się na zdanie Wacława Nałkowskiego: „Każde (...) zdemaskowanie, zdyskredytowanie, skandal w łonie reakcji jest niezmiernie ważne jako wyłom w tamie; szereg takich skandalów to szereg wyłomów — zerwanie tamy“ — pisze: „*Mutatis mutandis* można to zdanie zastosować do morsztynowskich skandali i do sytuacji w Polsce wieku siedemnastego“ (s. XXVIII). Analogie takie bywają niebezpieczne. Prawdą jest, że „żaden z poetów nie oddał lepiej od Morsztyna atmosfery erotyzmu, przesłaniającego najbardziej nawet odpowiedzialnym mężom stanu interesy państwowe, i moralnej anarchii możnowładztwa...“ (s. XXIX), prawdą jest, że nikt lepiej nie zdemaskował słabości dworu polskiego, ale stąd daleko jeszcze do wniosków uprawniających do przeprowadzenia analogii z cytowanym zdaniem Nałkowskiego. W przypadku Morsztyna nie mamy do czynienia ani z świadomym demaskowaniem rozkładu społeczeństwa feudalnego, ani nawet ze stosunkiem do swej własnej klasy, który można by określić mianem buntarstwa. Durski tymczasem pisze: „Wiersze Morsztyna na temat dworu powiększały rozdźwięk między społeczeństwem szlacheckim a władzą królewską i to w chwili, kiedy trzeba było dokonać w państwie zasadniczych reform“ (s. XLIII). Można na to przystać, że skandale Morsztyna miały i taki skutek, jest natomiast rzeczą wątpliwą, czy był to skutek zamierzony. Durski stawia sobie pytania: „Czy przeciwstawiając cnotom szlacheckim zepsucie dworu (Morsztyn) dążył do popularności

u szaraczków? Czy mniemał zrażony do dworu, że tylko w obrębie stanu szlacheckiego, wolnego od wpływów obcych, może być pielęgnowana prawdziwa staropolska cnota?... Często nie można się oprzeć wrażeniu, że Morsztyn siedział jakby na dwóch stołkach: u dworu i narodu szlacheckiego. Albo prawił on dworowi komplementy, albo odsłaniał jego rozpustę" (s. XLVI—XLVII).

Morsztyn nie tylko prawił dworowi komplementy, ale wyraźnie reprezentował absolutystyczne tendencje stronnictwa francuskiego. Dowodem tego *Cyd,* antyszlachecka *Pieśń w obozie pod Żwańcem* czy wreszcie skierowany przeciw szlacheckiemu parlamentaryzmowi wiersz *Do Łukasza Opalińskiego.* Durski tę stronę działalności pisarskiej Morsztyna wyraźnie podkreśla. Jednak stanowczo chciałbym zakwestionować ową teorię „siedzenia na dwóch stołkach".

Durski uczynił jedno bardzo interesujące spostrzeżenie: wykazał związki morsztynowego fraszkopisarstwa z polską fraszką szlachecką. Do tego spostrzeżenia dodaje autor opracowania następujący komentarz: Nawiązanie do starej tradycji polskiej fraszki „odpowiadać będzie ogólnej linii rozwoju poety, który z dworaka przeistaczał się w magnata i polityka próbującego wspólnego języka z masami szlacheckimi" (s. XXIV).

Niewątpliwe uleganie stylowi fraszki, formie artystycznie najbliższej masom szlacheckim, nie dowodzi jeszcze skonsolidowania ideologicznego z kontuszową bracią z sejmików, szukania z nimi wspólnego języka. Jest rzeczą charakterystyczną, że antyszlacheckie satyry Krzysztofa Opalińskiego, ujęte w metryczną formę białego trzynastozgłoskowca, są pisane językiem sejmiku, językiem pełnym makaronizmów i wulgaryzmów, co w poezji, nawet w wieku siedemnastym, było zjawiskiem nader rzadkim (np. Pasek). Nikt więc nie zechce twierdzić, że język satyr Opalińskiego świadczy o ich ideologii proszlacheckiej.

Tyle na dowód, że przy interpretowaniu stylu należy postępować nader ostrożnie.

Pozostaje do rozwiązania jeden problem. W twórczości Morsztyna istotnie odnajdujemy sprzeczność polegającą na tym, że utworami politycznymi popierał on absolutystyczne dążenia stronnictwa francuskiego, i że równocześnie wierszami-skandalami dyskredytował w oczach ogółu szlacheckiego swoje środowisko dworskie. Sprzeczność tę próbuje Durski wyjaśnić wspomnianą koncepcją „dwóch stołków". Nie wolno tu zapominać, że Morsztyn, który — jak nikt inny — umiał oddać atmosferę dworu, całokształtem swej twórczości wyrażał sprzeczności okresu schyłku feudalizmu. W utworach politycznych wyraził on dążności dworu do absolutyzmu, w wierszach „ekstrawaganckich" — jego słabość, jego moralne rozprężenie i niezdolność do przeprowadzenia zamierzonych reform. Na tym polega znaczenie Morsztyna-realisty. Cynizm Morsztyna, cechujący jego wiersze erotyczne, spełnia rolę zarazem postępową i wsteczną: skandale jego demaskują obłudę podwójnej moralności, tak charakterystyczną dla okresu jezuickiej kontrreformacji, i równocześnie, utrzymane w tonie żartu, sankcjonują demoralizację gór-

nych sfer społeczeństwa. Schyłkowość Morsztyna — to zwężenie problematyki większości jego utworów do spraw alkowy.

Jeszcze parę uwag z zakresu krytyki tekstu.

Durski unowocześniając na ogół pisownię wydanych tekstów, nie wiedzieć dlaczego zachowuje niekreskowane o: *wozow, mrozow.* Niewątpliwie oddaje to wiernie pisownię rękopisu, ale przecież innych manier ortograficznych XVII w. Durski — z uwagi na popularny charakter zbioru — nie przestrzega. W wieku XVII dzisiejsze *ó* nie odpowiadało wprawdzie *u*, ale też różniło się od *o* otwartego. W cytowanym przykładzie, w gen. plur. masc., *ó (wozów)* pochodzi ze wzdłużenia zastępczego i od wieku XVI, czyli od czasu przejścia zmian ilościowych w jakościowe w zakresie wymowy samogłosek (długie *o* uległo skróceniu, ale zmieniło barwę), stanowiło tzw. *o* pochylone, którego, oczywiście, w dzisiejszej pisowni oddać nie można. Z tego względu należało raczej pisać: *wozów.*

Sprawa druga. Durski za rękopisem pisze: *beł* (= był), *zażeły* (= zażyły), *siely* (= siły) itd. Znane w dawnych wiekach zjawisko przechodzenia *y (i)* w *e ('e)* przed *ł, l,* a nieraz i *n,* jest cechą indywidualną niektórych pisarzy (nawet nie cechą dialektu). Oczywiście, gdyby Morsztyn konsekwentnie pisał *beł,* należałoby to uszanować. Ale jest rzeczą charakterystyczną, że Durski przepisuje *beł* itp. tylko w wypadku, gdy tekst pochodzi z „rękopisu prywatnego wydawcy". Kiedy natomiast tekst przedrukowuje z wydań poprzednich, zachowuje ogólnopolskie *był.* Np.: w wierszu *Na sejm warszawski,* s. 159; w wierszu *Pieśń, inc.* „Zerwałem był pęta...", pochodzącego z rękopisu Archiwum Radziwiłłowskiego nr VI—109. To nasuwa przypuszczenie, że cecha $e \geqq y$ + *ł, l...* jest cechą indywidualną kopisty, którego rękopis Durski miał w ręku. Jeśli natomiast rękopis prywatny Durskiego jest autografem Morsztyna, należało w wierszach przedrukowanych pisać wszędzie *beł.* Tak czy inaczej, należy oczekiwać jakiejś konsekwencji.

Jerzy Ziomek

POEZJA STANISŁAWOWSKA. Wybór. Opracował Eugeniusz Sawrymowicz. Warszawa 1949. Trzaska, Evert i Michalski. Biblioteka Autorów Polskich, 4.

Studia nad twórczością epoki Stanisława Augusta stanowią jeden z ważniejszych kierunków naukowych — łatwo już obecnie dostrzegalnych — współczesnych badań polonistycznych. Okres stanisławowski pociągnął nas swoim bogatym materiałem literackim, dotąd nie uporządkowanym należycie, mimo wartościowych prac przygotowawczych. Żadna z epok poprzednich nie zostawiła tyle dokumentów literackich, tekstów, korespondencji, archiwaliów, które wreszcie musimy zebrać, objaśnić, rozwiązać zagadnienia spornego autorstwa. Problematyka Oświecenia zatrzymuje szczególnie uwagę naszego wieku, który ustala racjonalistyczne tradycje literatury polskiej. W dokonywanej obecnie czynności podziału historii literatury, czasy Stanisława Augusta przenosimy do dziejów nowożytnych, wyłączając je z kompleksu staropolskiego. Od nich właśnie, nie od wybuchu romantyzmu, pragniemy rozpoczynać nasze dziedzictwo

kulturalne. Można wyliczyć wiele argumentów historycznych, które uprawniają do budowania podobnej konstrukcji. Ale trudno wskazywać je — w rubryce recenzyjnej. Wszystkie te motywy sprawiają w całości, że do epoki Stanisława Augusta zbliżamy się dziś z zaciekawieniem naukowym, którego nie mieli w tym stopniu badacze z lat poprzednich.

Antologia poezji stanisławowskiej, ułożona przez Eugeniusza Sawrymowicza, powstała zapewne na podobnej pozycji. W zamierzeniu autora stanowi ona pomoc szkolną. Ten właśnie charakter pracy firmuje aprobata Ministerstwa Oświaty, położona na książce, która została zatwierdzona „jako lektura uzupełniająca dla szkół średnich". Wychodząc z tych założeń *Poezja stanisławowska* przedstawia wybór z pism Naruszewicza, Krasickiego, Trembeckiego, Zabłockiego, Węgierskiego, Karpińskiego, Kniaźnina, Dmochowskiego, Niemcewicza oraz poetów anonimowych konfederacji barskiej i powstania kościuszkowskiego. W zespole tym trzeba wyróżnić z uznaniem fragmenty *Sztuki rymotwórczej*, po którą młodzież sięgała — do pierwodruku. Wypisy poprzedza wstęp, dający ogólną charakterystykę materiału. Ponadto wyjątkom twórczości towarzyszą noty, nie zawsze należycie ścisłe, które podają najważniejsze daty biografii literackiej poetów stanisławowskich.

Ogólny układ książki jest mniej więcej chronologiczny: od Naruszewicza do Niemcewicza; ukazuje zatem kolejność występujących zjawisk literackich. Podobnej zasady autor stara się trzymać przy redagowaniu poszczególnych rozdziałów, porządkując twórczość pisarzy. Dlatego zapewne, po tekście niektórych utworów, Sawrymowicz umieścił daty roczne, ale uczynił to dość przygodnie, wypisując raz datę druku, raz domniemaną datę powstania dzieła, częściej zaniedbując tego zabiegu całkowicie, nawet wówczas, gdy był on możliwy do wykonania. Troska o chronologizację twórczości nie jest tu zresztą konsekwentna. W rozdziale poświęconym Krasickiemu pod jednym nagłówkiem *Bajki i Przypowieści* spotkały się wypisy z cyklu r. 1779 oraz (bez żadnego uprzedzenia czytelnika) *Bajki nowe*, z bardzo odległego okresu twórczości. Przy przedruku niektórych utworów należało stosować skróty, gdy tekst był zbyt długi lub „wszeteczny". Ale nawet w wydaniu szkolnym godzi się zaznaczyć, że w tym właśnie miejscu wiersz ulega skróceniu. Wydawca zna tę czynność edytorską, o czym świadczy np. tekst sielanek Naruszewicza. Ale nie ucieka się do niej pedantycznie, czego znów dowodzą skracane swobodnie teksty Karpińskiego i Węgierskiego.

Co gorsza, podstawa przedruku nie jest wybrana zawsze pewną ręką. Np. wiersze Węgierskiego znalazły się tutaj w brzmieniu, jakie im dawał Tadeusz Mostowski w r. 1803, nie zaś Karol Estreicher w edycji z r. 1882. Na tym zaniedbaniu wydawcy ucierpiał najbardziej wiersz *Co kto lubi*, w którym osłabła tendencja antyklerykalna, rażąca niegdyś Mostowskiego czy cenzurę w pruskiej Warszawie anno 1803. Podobny nieporządek edytorski spostrzegliśmy przy bajkach Niemcewicza, gdzie alegoria polityczna *Gmach podupadły*, oparta zapewne na wydaniu S. Kota, zgubiła jeden wiersz tekstu (mianowicie w. 73 — o co mniejsza; przywykliśmy w takich razach zwalać winę na korektora!), ponadto jednak uległ niepotrzebnie skreśleniu podtytuł utworu *Powieść wyjęta z manuskryptów*

przed-uniowych, bardzo charakterystyczny dla ówczesnej maniery Niemcewicza. Przy podobnym nieposzanowaniu, okazanym dla tekstu, już nie atakujmy wydawcy, gdy przez nieuwagę czy niekonsekwencję zaciera cechy dialektyczne wymowy pisarzy stanisławowskich: „wźrok“ u Kniaźnina, „zabeśpieczyć“ u Niemcewicza...

Bowiem „wźrok“ autora antologii zawodzi przy okazjach ważniejszych. Wypisy z poezji barskiej Sawrymowicz oparł na edycji Kazimierza Kolbuszewskiego, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 108. Kraków (1928). Tutaj w uzupełnieniach do tomu (s. 321—322), Kolbuszewski w dziwnym roztargnieniu pomieścił wiersz *Suplikacje,* wydobyty z *Książeczki do nabożeństwa w czasach konfederacji barskiej ułożonej, a teraz na nowo przejrzanej, poprawionej, uzupełnionej* (Lipsk 1865). Otóż nie jest to wiersz z czasów barskich! *Suplikacje* wyszły spod pióra Kornela Ujejskiego i zabłąkały się między modlitwy barskie, zastawiając złośliwą pułapkę na historyków literatury. Błąd Kolbuszewskiego napiętnował przed laty z brawurą ułańską K. W. Zawodziński, po nim z wielkim spokojem Stanisław Dobrzycki, wreszcie Gabriel Korbut, ucieszony przygodą erudytów, poświęcił sprawie cały przypisek ostrzegawczy w *Literaturze polskiej* (t. 2. Warszawa 1929, s. 70). Na koniec i redakcja Biblioteki Narodowej wycofała ze zbioru pozycję anachroniczną na ulotce, którą wkładano do książki. Sawrymowicz nie dojrzał niebezpieczeństwa i ponownie przedrukował *Suplikacje* Ujejskiego jako wiersz konfederacji barskiej! Z podobną bezkrytycznością powtórzył za Kolbuszewskim późny apokryf *Na ordynansach w potrzebie Ojczyzny,* rozpoznany również przez K. W. Zawodzińskiego.

Nie szukając łatwego sukcesu, zmieniamy skwapliwie temat. Wydawca zaopatrzył teksty stanisławowskie w przypisy językowe i rzeczowe, które mają ułatwić zrozumienie utworów. Ale nie zawsze rolę tę spełniają. Raz po raz bałamucą sprawę błędy druku, gdy np. autor wstępu cytuje jako okaz parodii stylu barokowego oktawę LV *Monachomachii* (s. 15), a powinien cytować LXV! gdy w komentarzu do *Monachomachii* umieszcza *Wojsko afektów zarekrutowanych,* słynną książkę nabożną Hilariona Falęckiego, wyszydzoną przez Krasickiego, pod rokiem 1749 (s. 62), zamiast 1739... Nie ścigajmy zbyt zaciekle chochlika drukarskiego. Bo i komentarz rzeczowy czasem niedomaga. W odzie Kniaźnina *Do wąsów* pojawia się Nice w parze z Dorantem, która „I z wąsa razem, i z męstwa szydzi“. Kimże jest Nice? To dziewczyna światowa, używająca imienia pospolitego w sielankach i anakreontykach w. XVIII, stowarzyszona tutaj z Dorantem, oblanym cudzoziemską perfumą („wódkami zlany“), na tym większe urąganie męstwu Sarmatów. Jeśli komentarz był potrzebny, należało wskazać rodowód tych dwu imion: Nice i Doranta (z sielanki, z teatru współczesnego), i określić ich funkcję satyryczną w utworze. Sawrymowicz napisał: „Nice (Nike) — w mit. gr. bogini zwycięstwa“ (s. 159). Prawda, jak trafnie?

Odkładamy *Poezję stanisławowską* w wyborze Sawrymowicza ze słowami, które kiedyś strawestował dowcipnie, przy podobnej okazji, Wacław Borowy: „Pilnujmy tylko, ach, pilnujmy tekstu“.

Tadeusz Mikulski

B o g u s z Z y g m u n t S t ę c z y ń s k i, ŚLĄSK. PODRÓŻ MALOWNICZA W 21 PIEŚNIACH. Do druku przygotował, wstępem i objaśnieniami opatrzył F r a n c i s z e k P a j ą c z k o w s k i, Wrocław 1949. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Wydanie dużego, przez 100 lat zalegającego w rękopisie, poematu opisowego o Śląsku w założeniu swoim nie miało być wydaniem filologicznym. Rezultat wędrówki, odbytej przez autora w r. 1845, tudzież rozległej lektury, utwór ten poetycko dość nieudolny, ale pełen informacyj o przeszłości Śląska, o jego zabytkach, osobliwościach przyrody, krajobrazie, zarazem (a nawet nade wszystko) o polskości tej ziemi — cieszyć będzie miłośnika regionalistę, historyka stosunków narodowościowych; literatowi, miłośnikowi poezji przyniesie pożytku nierównie mniej. Toteż byłoby pretensją niesłuszną, by przy wydawaniu takiego tekstu stosowano pełnię pieczołowitości, przynależnej dziełu artystycznie wykończonemu i udałemu.

Mamy do czynienia nie z klejnotem twórczości literackiej, ale raczej ze świadectwem geo- i etnograficznym, z którego godzi się powołać do życia to tylko, co tam jest żywe i na dziś także znaczące. Na ogół biorąc można by się więc zgodzić ze sposobem wydania tego poematu przez dra Fr. Pajączkowskiego, który ze żmudnej, ogromnej machiny zrobił książeczkę poręczną i czytelną. Mając do dyspozycji dwie redakcje rękopiśmienne poematu: pierwszą i ostateczną, oparł się wydawca na drugiej, włączywszy z pierwszej do tekstu drobny zaledwie ustęp. Ale i tekstem podstawowym nie czuł się zbytnio skrępowany, skracał go, i to wcale zamaszyście. Dość powiedzieć, że z 5.600 z górą wierszy oryginału rękopiśmiennego dostalo się do druku zaledwie 3.600, a więc 3/5. Reszta odeszła jako poślad.

Jeżeli w czytelniku plącze się w związku z tym niejaki cień żalu, to nie tyle o sam fakt tak wydatnego okrzesywania tekstu, ile o to, że wydawca nie zrejestrował należycie materiału wybrakowanego, nie pozaznaczał opuszczeń w tekście ani nie dał krótkiego ich zestawienia z zaznaczeniem zawartości. Nie obciążyłoby to przecież wydawnictwa nadmiernie, a salwowałoby spokój sumienia edytorskiego.

Główna atoli pretensja recenzenta leży gdzie indziej.

Nie jest ze wszystkim tak, żeby utwór Stęczyńskiego — tak średni, jak on już jest — nie miał wszelako jeżeli nie wartości, to przynajmniej uroszczeń literackich, właśnie ze stanowiska historycznoliterackiego wcale nieobojętnych. Miał je, i to różnorakie. Otóż w wydaniu, zarówno w przedmowie jak i w przysposobieniu tekstu, nie wyszły one na jaw dość wyraźnie.

Już sam fakt, że w zbiorach Ossolineum znajdują się dwie wersje poematu, wcale różne, dowodzi, że autor zabiegał o wydoskonalenie wyrazu swego dzieła, że w szczególności dbał o jego wyodrębnienie kompozycyjne, o zwarcie jego architektoniki, a jak się okaże — również o wzmożenie jego ładunku uczuciowego. Innymi słowy, widzimy, że w naszym autorze nie tylko dochodziła do głosu sumienność obserwatora i szperacza, ale że czynne w nim było również jakieś tam sumienie artystyczne.

Uwydatni się ono jeszcze bardziej, gdy się tu podzielimy z czytelnikami wiadomością, że na owych dwóch redakcjach poematu się nie skończyło. Jest jeszcze trzecia, środkowa, której wydawca tekstu drukowanego nie wziął pod uwagę. W zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności znajduje się osobny, starannie przygotowany i dobrze dochowany tom rękopiśmienny, zawierający jeden jeszcze autograf poematu.

Tom zawiera tekst *Śląska* całkowicie wykończony i przygotowany z myślą o druku. Przygotowania dokonał autor w r. 1867; wtedy napisał przedmowę, przepisał tekst, wyodrębniwszy go z większej całości, tworząc samoistną całość z opisów Śląska, opatrzył go obszernymi objaśnieniami i dołączył dodatek: dwa artykuły o polskości Śląska, z poznańskiego Tygodnika Literackiego (1842, nr 38) i z Biblioteki Warszawskiej (1851, III 151 i n.). Autor, któremu udało się ogłosić po r. 1860 kilka utworów, liczył najwyraźniej na wzmożone zapotrzebowanie piśmiennictwa polskiego, uwydatniające się w Galicji po wejściu w erę konstytucyjną. „Właśnie — powiada w przedmowie — gdy mamy Ustawę zasadniczą, czyli konstytucją, gdy mówić i pisać wolno — powiedzieć muszę...“ itd. Kiedy atoli z jakiegoś powodu do druku *Śląska* w r. 1867 nie doszło, autor nie stracił przecież nadziei, w dalszym ciągu tekst udoskonalał i dopełniał wstawkami. Jest ich w tomie sporo, wśród nich dopisywane drżącą, najwyraźniej starczą już ręką. Z tego to tekstu przepisał autor swój utwór raz jeszcze, znowu go przy tym dopełniając wstawkami. W ten sposób powstał tekst ostateczny, który wcześnie dostał się jakąś drogą do Ossolineum i który właśnie posłużył drowi Pajączkowskiemu za podstawę do wydania.

Posłużył oczywiście najsłuszniej. Wszelako i redakcja krakowska, acz nie ostateczna, nie jest bez znaczenia. Różni się ona od „ossolińskiej“ znacznie. Pieśni ma 24, a więc o 3 więcej, objętościowo natomiast jest od niej niewiele co krótsza: liczy wierszy 5.034, jeśli nie brać w rachubę obszernych bardzo objaśnień. Ilustracji w rękopisie brak, jest jedna tylko, przed kartą tytułową, przedstawiająca *Wieśniaków Górnego Śląska*, w wydaniu 1949 r. nie reprodukowana. Na luźnej kartce natomiast zestawił Stęczyński wykaz tych swoich rycin, które winny iść jako ilustracje do poematu; miało ich być tyleż co i pieśni, 24.

Przepisując kiedyś później redakcję z r. 1867, autor niejedno z niej opuszczał, np. całą pieśń I (opis dolin Littawy i Morawy, groty stalaktytowej koło Ochocza i jaskini Macocha), całą pieśń XXIII (o Raciborzu, legenda o jego założeniu, tudzież o Grefenbergu i Priessnitzu), a z pieśni innych usuwał znaczne czasem ustępy. Natomiast wiele nowych dopisywał.

Z tych różnic obchodzą nas tutaj te, które świadczą o ukształceniu, o gustach i ambicjach literackich autora.

Był on świadkiem, a poniekąd i ofiarą zdecydowanej zmiany smaku, jaka nastąpiła u nas po likwidacji romantyzmu. Sam był wychowankiem tamtej jeszcze doby, ukształcony na poetach romantycznych; ich cytatami (Pol, Lenartowicz, Ujejski) zdobi fronton swego dzieła, za literaturę w szlachetnym sensie ma wyłącznie poezję. Mierzi go jej potomstwo z linii bocznej: powieść, wówczas właśnie hałaśliwie zasiadająca w piś-

miennictwie pierwsze ławy. Ostrą diatrybę przeciw obmierzłym „romansom“ wplata Stęczyński w przedmowę do swego poematu:

„Dziś — pisze — dzieła arcymistrzów [dawniejszych epok] rzucone jak gdyby w przepaść zapomnienia. Teraz na ich miejscu odgrywają swe popisy dzieła bardzo blade, nudne, czcze jako wyraźne suchoty umysłowe, powszechnie zwane romansami, z których po największej części dowiadujemy się o wiarołomstwie, o nieposzanowaniu kościoła, o niewierności dla królów, o niewykonywaniu obowiązków, nieszanowaniu praw, władzy, obyczajności. Romanse malują nam obrazy zdrożności i szaleństwa, jak np. młody mężczyzna nocą wykrada i uwozi lubą sobie istotę, a rodzinie krzywdę, smutek, żal i wstyd sprawia; jak znowu jeden drugiego okłamuje, dołki pod nim kopie, podpala, topi, truje, strzela lub nożem przebija, z czego następują kajdany, śledztwa, więzienia dożywotnie lub szubienica. Śmiało powiadam, że romans sprawia zawrót głowy, zabija duszę, czyni najohydniejsze ubóstwo moralne, opierające się na pozorach, świecidełkach, jako istnych bańkach mydlanych. Takie korzyści z czytania romansów! Oby się były nigdy nie pojawiły na ziemi naszej!“

Ten pogromca romansów uważał własne swe dzieło za twór literacki szlachetniejszego pokroju; wartość jego widział w „uczuciach prawych“, wyrobionych przez zbliżenie się do przyrody i w bogactwie ich wyrazu. O bogactwo to wyraźnie zabiegał. Widać to zwłaszcza w redakcji krakowskiej. Autor kusi się tam o urozmaicenie wyrazu poetyckiego. W monotonny nieco tok opisowości wplata nie tylko partie legendowe (z podań miejscowych, gwałtem niekiedy polszczonych), ale i wstawki liryczne, różniące się porządkiem rytmicznym i budową stroficzną. W p. V wplata więc długą „dumkę“, niby pieśń Łaby, opiewającej uroki ziem, przez które przepływa, w szczególności zaś piękno Łużyc; w jej niby usta wkłada też zapowiedź przyszłości tych ziem:

Dziś, acz germańskie bandery wieją,
Prawo i bagnet germański,
Zawsze nam sprzyja wiara z nadzieją,
Że świat nie zniknie sławiański.

Niemcy ulegną Sławian przemocy,
Doznają cierpkiego losu,
Wet za wet! Bóg im nie da pomocy,
I nie usłucha ich głosu.

W p. VI zaś umieszcza również „dumkę“, niby apostrofę do ruin Kinastu, z pochwałą założyciela tego zamku, Bolka Piastowicza.

O zamku szanowny,
Zamku czarujący!
Taki sam wymowny
I pocieszający!
Stój, dopóki słońca,
Bez końca, bez końca!

Jeszcze inna dumka, o zamku Bolka, mieści się w p. XI.

Jak widzimy, autor chce się nam tu pokazać także jako liryk. Utwór swój z poziomów prostej opisowości pragnie podźwignąć na poziom wyższego dzieła literackiego. Że tak było, że Stęczyński rzeczywiście usiłował dać nie systematycznie przewierszowany dziennik podróży, ale utwór wyższego pokroju, modelowany według ambitnie dobranego, wysokiego wzoru, da się to stwierdzić w sposób niemylny.

Dzisiejszy wydawca poematu zauważył zachodzącą w nim pewną osobliwość kompozycyjną:

„*Podróż malownicza* — pisze on — jest bardzo niesystematyczna. Autor przeskakuje nieraz kilkadziesiąt czy nawet setki kilometrów, by znów powrócić na innym miejscu w pobliże opisywanych już poprzednio stron" (s. XXI).

A więc zamiast porządnej, organicznej ciągłości opisu — kalejdoskop wrażeń. Tak rzeczywiście jest. Wydawca stwierdza to z pewnym ubolewaniem; powiada: „Niestety!" To znaczy, że zjawisko zauważył trafnie, ale znaczenia jego nie docenił. Nie wziął on najwyraźniej pod uwagę, że w takim układzie rzeczy zaważyło może nie niedbalstwo autora, ale właśnie świadomy jego zamysł artystyczny. Taki układ, rozmyślnie nonszalancki, antysystematyczny, to przecież jeden z chwytów, dobrze już podówczas w literaturze zapisany. Autor *Śląska*, jak się ze wszystkim wydaje, szedł tu w cudze ślady, chciał się mianowicie posłużyć techniką sternowską, zasadzającą się właśnie na swobodnym, kapryśnym nieporządku. Technikę tę uprzytomnił nam niedawno W. Borowy na przykładzie pamiętnika Fredry *Trzy po trzy*. Jest z niej coś i u Stęczyńskiego. Tamten pisarz w czasie, a ten w przestrzeni jeździ sobie niefrasobliwie rzemiennym targanym dyszlem.

Jak ta technika wyszła w wykonaniu naszego poety — to inna sprawa. Stęczyński nie zdołał dziełu swemu nadać uroku szlachetnej literackiej zabawy, która nas czaruje u Fredry, ale chęci miał w tym kierunku najlepsze. I wiedział czego chce. Utworowi swemu w redakcji drugiej (krakowskiej) nadał tytuł: *Szląsk. Podróż malowniczo-historyczno-uczuciowa.* że „malownicza" i że „historyczna" — to rozumiemy; ale „uczuciowa"? Nie ulega wątpliwości, że Stęczyński nawiązuje tu do tytułu sławnego dzieła W. Sterne'a *A Sentimental Journey*. I on więc miał się za podróżującego Yoricka. Schodzi się w tym poniekąd ze swym literackim poprzednikiem i druhem, z Fredrowskim Ludmirem, odbywającym i opisującym podobnąż „podróż uczuciową": z nad Pełtwi przez Jowiałówkę do Karpat.

Uczuciowość opowieści turystycznej Stęczyńskiego wypowiedziała się dwojaką nutą: w jego stosunku do spotykanych rzeczy i ludzi, a więc w chwycie realistycznym, tudzież w czujności na pogłosy starej Matki, w nucie patriotycznej. Pierwsza, być może, zatrąca trochę z angielska, druga na pewno jest całkowicie polska.

Czytając zanotowane wrażenia Stęczyńskiego musimy być uderzeni ich drobiazgowością. Wędrujący poeta zwraca uwagę na szczegóły choćby drobne, ale charakterystyczne, wykazuje czujność na rzeczy bagatelne:

W izbach — ławki przy piecach i werka do spania,
I małe piecki z blachy, do potraw trzymania;
W kątach półki z naczyniem kuchennym, stołowym
Nad burklotem...
Skrzynie, szafki, stoliki, piaskiem wycierane,
A po ścianach obrazy...

Ta czujność na drobiazgi, niby zwyczajne, niepozorne, a przecież uczuciowo nieobojętne — toć to właśnie jedna ze znamienniejszych cech postawy artystycznej Sterne'a i jego szkoły literackiej. Stęczyński stara się ją przybierać.

Podobnyż jego stosunek do ludzi: i tu wyławia on i podnosi cechy życia i zjawiska drobne, nie dla każdego dostrzegalne, a właśnie charakterystyczne. O charakterze ludu wiejskiego na Śląsku, o jego delikatności w obejściu, o głębokim odczuciu moralnym, o gościnności itp. niejedno świadectwo rzuca autor mimochodem w poemacie. Nie brak zauważeń dowodzących, że miał on też uwagę zwróconą na zjawiska odosobnione, ale nie dla każdego uderzające. Wyczuwał piękno prymitywnych pieśni pastuszych i wymotywował to w sposób znamienny:

A śpiewanie pasterzy przy bydle, po lesie
Odgłos mile powtarza, coraz dalej niesie.
My słuchając mniej dbamy, że nie artystyczny,
Dość nam na tym, że rzewny, a więc poetyczny.

„Dość nam na tym, że rzewny"... Ależ to właśnie charakterystyczny punkt widzenia Yoricka! W podróży poszukuje on wzruszeń serdecznych. Baczny na szczegóły znamienne, Stęczyński także przekazał nam wspomnienie o osobliwszych ludziach, np. o swym przewodniku, chłopie śląskim, miłośniku książek w połowie w. XIX. Powtarza on tam jego słowa:

Jam wieśniak nieuczony, lecz dzieje czytałem,
Mam zbiór książek...

Uzyskujemy w ten sposób, dzięki uważności poety, wiadomość o bibliotece w chałupie, o jednym jeszcze śląskim chłopie - bibliofilu, łączniku między Jurą Gajdzicą — a Janem Wantułą.

Jeżeli chodzi o uczuciowość narodową polską, tej nie trzeba daleko szukać: tchnie nią cały poemat. Po to on przecież pisany, żeby dał świadectwo polskości tych ziem, przywalonych już wtedy pokrywą germanizmu, by mówił o polskim ludzie i o polskim licu ziemi śląskiej — polskich mimo całej furii germanizatorskiej.

Bo dosyć przez uczucie nienawiścią wrzące
Naprzemieniano nazwisk — miast i wsi tysiące,
Usiłując koniecznie swym do nas przybyciem
Zniemczyć wszystko i wszystko swym zapełnić życiem.

Usiłowano w wodzie zatopić oliwę.
Ale nazwy pierwotne trwają zawsze żywe
W ustach ludu...

Otóż i pod tym względem rękopis krakowski utworu uprawnia do znamiennych wniosków. Widać z niego, jak autor tę nutę narodową dziełka swego planowo natężał i bogacił. Spora ilość wstawek, doklejanych do tekstu, ten właśnie ma charakter: refleksyj nad narodowym, słowiańsko-polskim piętnem ziem, nad piętna tego urokiem w przeszłości i nad niepożytością na przyszłość. Porównanie wersji krakowskiej z redakcją ostateczną o tymże świadczy: Autor w dalszym ciągu to znamię swego utworu wzbogacał i nowymi wstawkami coraz silniej uwydatniał. Jakoż rzeczywiście — poza bogactwem zebranych tradycji historycznych, legend i baśni ludowych, poza galerią osobliwości krajobrazu i szczegółów obyczajowych, ta żarliwość patriotyczna, przepajająca poemat, nadaje mu znamię najwłaściwsze i stanowi o swoistej jego wartości.

Szata artystyczna tego poematu jest niepozorna, wyszarzała, ale siła jego oczywistego świadectwa narodowego znaczna. Należycie wyrozumiany, utwór jest wszelako zarazem świadectwem innego pokroju: przejawem kultury literackiej, charakterystycznej dla epoki i pokolenia, a dostępnej podówczas takiemu nawet szaraczkowi jak Bogusz Zygmunt Stęczyński.

Stanisław Pigoń

Edmund Chojecki, ALKHADAR. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Wiktor Hahn. T. I — IV. Wrocław 1949. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

„Od głębi idei zasadniczej oraz od siły, z którą wciela się ona w poszczególne elementy i organizuje je, zależy większa lub mniejsza wartość artystyczna powieści". Tak rozumiał rolę idei, jako czynnika organizującego w dziele sztuki, znakomity krytyk rosyjski pierwszej połowy XIX stulecia, Bieliński.

U nas podobnymi kryteriami w zakresie krytyki i historii literatury posługiwał się Edward Dembowski. Niestety, założenia, z jakich wychodził przy ocenie zjawisk literackich, zostały przez późniejszych badaczy odrzucone, jako przekreślające kanon obiektywizmu naukowego.

Tak pojętemu obiektywizmowi zawdzięczać należy w dużej mierze los, jaki historia literatury zgotowała *Alkhadarowi* Chojeckiego.

Ze zdumieniem pytamy, jak to się stało, że powieść, którą sam autor uważał za swoje *capo d'opera*, uległa zapomnieniu?

Zdanie powyższe zamykamy pytajnikiem tym większym, że *Alkhadar* nie zajmuje w literaturze naszej pozycji byle jakiej. „Najlepsza powieść przed *Lalką* Prusa" — mówi ze zwykłym sobie entuzjazmem Jan Kott, pod wrażeniem świeżej lektury jego grubych tomów. „*Alkhadar* należy do arcydzieł polskiej powieści". Tym zdaniem znowu Wiktor Hahn zamyka pobieżną, bo nie zbadaną jeszcze gruntownie biografię Chojeckiego we wstępie do trzeciego wydania książki.

Pierwsze, trzytomowe, wydanie *Alkhadara* ukazało się w Paryżu w r. 1854. Drugie, czterotomowe wydanie poprawne, wyszło w piętnaście lat później (w r. 1869) w Lipsku u Brockhausa. Obecną edycję wzorowano na lipskiej, o czym świadczy układ czterotomowy i bezbłędność tekstu. Do pierwszego wydania zbliża ją chyba większa i bardziej czytelna czcionka.

Jaki był nakład poprzednich wydań, jaki zasięg, jaki wpływ wywarły one na współczesnych, w tej chwili niewiele możemy powiedzieć. Faktem jest, że książka nie spotkała się ze zbyt przychylnym przyjęciem oficjalnej opinii polskiej.

Bez wątpienia, zaciążyło na niej kilkoletnie opóźnienie. *Alkhadar*, wydany przed rokiem 1848, byłby jeszcze jednym ładunkiem ideologicznym, wulkanizującym teren kraju i emigracji. W roku 1854 stracił on na wartości. Czasy reakcji, jakie nastąpiły po klęskach wiosny ludów, nie zachęcały do entuzjazmu dla dzieła, które było nieustępliwym przedłużeniem programu rewolucyjnego.

Oto mamy zasadniczą przyczynę niepowodzenia *Alkhadara*.

Jakie było pierwsze wrażenie czytelników, spróbujemy odpowiedzieć później, na podstawie kilku notatek pamiętnikarskich. W tej chwili interesuje nas głos opinii drukowanej. Ukazała się ona (gdyby pominąć uwagi St. B. [?] w Dzienniku Literackim z r. 1862) dopiero w roku 1867. W tym roku Michał Bałucki *(Kobiety dramatów Słowackiego)* zaliczył *Alkhadara* do „znakomitszych powieści polskich", w tym roku również ukazuje się pierwsza, poprawna, jak na owe czasy, ocena tego dzieła, pióra Leona Zienkowicza (*Wizerunki polityczne literatury polskiej*, Lipsk 1867, t. I, s. 261—263).

Zienkowicz podkreśla bezpośrednio narzucający się z tekstu epicki charakter tej, „na wielkie rozmiary pomyślanej i w trzech ogromnych tomach zrealizowanej ... znakomitej powieści".

Oddech epicki Chojeckiego, rewolucjonisty i socjalisty, jest zjawiskiem zupełnie wyjątkowym wśród twórców jego generacji. Na przykładzie pisarzy jemu podobnych (wykształceniem, przekonaniami, działalnością), takich jak Zmorski, Wolski, Berwiński i wielu in., wiemy, że realizowali oni swój talent bardzo wcześnie, w utworach krótkich, że szybko zamierali. Dla Chojeckiego twórczość krajowa miała charakter niezbyt udałego debiutu. Wstydzi się jej autor w latach późniejszych, pragnąłby ją „zaprzeć przed samym sobą, przed światem i przed metrykami polskiej bibliografii" (I, 192). Cięgi, jakie wymierzył mu wtedy bicz literackiej młodzieży, Michał Grabowski *(Korespondencja literacka*, Wilno 1842, t. II, s. 19), były w dużej mierze usprawiedliwione. W każdym razie, w warszawskim okresie swojego życia nie zapowiadał on w niczym późniejszej, wspaniałej i jedynej zresztą w jego twórczości, erupcji powieściopisarskiej.

W pomyśle *Alkhadar* był powieścią zamierzoną na 12 tomów. Słusznie zauważył Zienkowicz, że powieść właściwie się nie kończy, bo główni bohaterowie, z którymi rozstajemy się w przeddzień powstania listopadowego, pozostają przy życiu nie rozwiązanym fabularnie. Akcję po-

wieści, rozpoczętą w roku 1824, zamierzał autor zapewne doprowadzić do czasów sobie współczesnych. Gdyby pomysł taki zrealizował, mielibyśmy do czynienia z fenomenem literackim nie tylko tamtych czasów. O ostatecznym zamknięciu powieści na trzecim tomie w edycji zasadniczej przesądziła może umowa z wydawcą (IV, 202). Do podjęcia fabuły w oddzielnej powieści zniechęciła go zapewne obojętność, z jaką odbiorca polski przyjął *Alkhadara*. Ona była też podobno przyczyną, dla której Chojecki zaprzestał w ogóle działalności pisarskiej w języku ojczystym. Problem objętości dzieła poruszamy dlatego, że w epilogu *Alkhadara* autor sugeruje dalszy ciąg powieści i spotkanie w przyszłości z głównym jej bohaterem. Spotkania tego — jak wiemy — nie zrealizował, chociaż byli czytelnicy, którzy na nie czekali. Zienkowicz w trzynaście lat po ukazaniu się pierwszego wydania pisał: „Nie wątpimy, że przyjdzie czas na urzeczywistnienie zapowiedzi. Prosimy bardzo o spotkanie jeszcze młodego Poraja".

Po wypowiedzi Zienkowicza o *Alkhadarze* nastąpiło znowu kilkunastoletnie milczenie. Do kompetencji historycznoliterackich doszli u nas wtedy grabarze literatury postępowej, dla których Chojecki mógł być najwyżej (jak Berwiński i im podobni) „ciekawym egzemplarzem ...do prawowiernego oburzenia" (St. Tarnowski w wykładzie z dnia 8 lipca 1884 r.). O takich dziełach jak *Alkhadar*, satyrze nienawistnej na Austrię i dwór wiedeński, ci, którzy przy „Najjaśniejszym Panu wiernie stać chcieli", woleli milczeć. Oburzenie, nawet najbardziej „prawowierne", jest zawsze utrwalaczem dla zjawisk zwalczanych i wrogich.

Następną wypowiedź o Chojeckim notujemy po 22 latach. Przypomniano go sobie dopiero w roku 1889 i to pod wpływem „gwaru, jaki w prasie (paryskiej) wzbudziło wystawienie w Théatre français jego *Drwalówny*". Adam Pług (Pietkiewicz) poświęcił mu wtedy kilka uwag na szpaltach *Kłosów* (1889, II, s. 258).

Zamiast rzucić gromem na polską opinię za wydziedziczenie oddanego ongiś naszej literaturze pisarza, zaczęło się oczywiście, ówczesnym polskim zwyczajem, od patriotycznych wymówek. „Chojecki nie tylko swoje zdolności obcym poświęcił, lecz i sam im się oddał, zerwawszy z nami wszelkie związki i wynarodowiwszy się całkowicie".

W tym czasie Chojecki tworzył już wyłącznie po francusku i dla tamtejszego odbiorcy. Z satysfakcją więc, ale i nie bez wymówki pod adresem autora, pisał Pług w dalszym ciągu: „...wątpimy, czy to wszystko, czym Charles Edmond (tak podpisywał Chojecki swoje utwory francuskie) wzbogacił piśmiennictwo francuskie, warte bodaj jednego *Alkhadara*, którym obdarzył on literaturę ojczystą, i mniemamy, że gdyby wśród swoich i dla swoich pracował, to by nierównie piękniejszymi wawrzyny czoło swe ozdobił". Przyznawał też Pług bez żadnych zastrzeżeń, „że *Alkhadar* nosi cechy prawdziwego talentu i ma prawo liczyć się do celniejszych utworów literatury naszej".

Artykulik Pługa (choć przed nim pisali o Chojeckim: Waliszewski w trzech numerach dodatku do *Kraju* i Rzążewski w *Tygodniku ilustrowanym*, 1855) powinien był być dla naszego czasopiśmiennictwa, które

na odgłosy prasy paryskiej zwracało niemałą uwagę, głośną pobudką. Niestety, z wyjątkiem *Tygodnika Ilustrowanego* (St. Rzewuski, Edmund Chojecki, 1889), inne pisma milczały.

W roku 1890 czytamy piękny ustęp o Chojeckim pióra Władysława Mickiewicza — tym razem jednak nie o twórcy *Alkhadara*, ale o „najwybitniejszym i najruchliwszym spośród polskich współpracowników (mickiewiczowskiej) Trybuny Ludów i sekretarzu jej redakcji" (*Żywot A. Mickiewicza*, Poznań, t. IV).

Dalszą wypowiedź o Chojeckim wiążemy z rokiem jego śmierci. Wtedy to Z. Dębicki skreślił krótką charakterystykę życia i twórczości pisarza w Głosie i osobno w Tygodniku Ilustrowanym (1899, II). W roku 1900 autorem *Alkhadara* zajął się Piotr Chmielowski (*Historia literatury polskiej*, t. VI). W rok potem przypomina go jeszcze polskim czytelnikom Stefan Demby (*Album pisarzy polskich*).

Surowo, choć ze swojego stanowiska rzetelnie, ocenił Chojeckiego Piotr Chmielowski. Umieszczenie jego nazwiska obok Kraszewskiego, Korzeniowskiego i Kaczkowskiego, trzech najwybitniejszych dotąd przedstawicieli prozy międzypowstaniowej, pozwalało mniemać, że *Alkhadar* doczekał się wreszcie właściwego miejsca w naszej nauce o literaturze.

Niestety, dalsze, trzydziestoletnie milczenie o powieści dowiodło czegoś wręcz przeciwnego. Było ono najwyraźniejszym zaprzeczeniem wszystkich dotychczasowych, pozytywnych wypowiedzi o tym dziele.

Jak widzimy, Chojecki dorabiał się swojego miejsca w historii literatury długo i wciąż bezskutecznie.

Z wyrzutem wspominał o jego smutnym losie u schyłku swojego długiego życia Bolesław Limanowski (*Pamiętniki*, Warszawa 1937, s. 159). Przeczytajmy kilka jego zdań, jako bardzo charakterystycznych i cennych.

„Dwaj powieściopisarze — pisze po krótkiej charakterystyce *Alkhadara* Limanowski — dali trafny obraz usposobienia duchowego majętnej młodzieży polskiej: Edmund Chojecki w *Alkhadarze* i Aleksander Niewiarowski w *Życiu na żart*. Obie te powieści czytałem w Dorpacie i silnie wraziły mi się w pamięć. Dziwię się przeto, że historycy naszej literatury nie zwracają na nie prawie uwagi. Ocenianie utworów literackich jedynie ze stanowiska estetycznego, ze względu na samo piękno, prowadzi do tego, że zwraca się większą uwagę na ukształtowanie zewnętrzne, na formę, aniżeli na myśl, na treść wewnętrzną. Nosiłem się z zamiarem nakreślenia obrazu piśmiennictwa naszego w okresie czasu od 1830 do 1863 roku, oceniając je ze stanowiska rozwoju myśli społeczno-demokratycznej. W tym obrazie obie wymienione powieści miały zająć należne im miejsce".

Głos Limanowskiego, który daje surową nauczkę historykom literatury przypominając im E. Dembowskiego, notujemy tutaj tym skwapliwiej, że wypowiada go jeden z pierwszych czytelników *Alkhadara*.

Limanowski przebywał w Dorpacie w latach 1858—1860, korzystał więc z pierwszego, paryskiego, wydania powieści. Paryż i Dorpat. Przestrzeń, jaką przemierzyła ta książka, aby dotrzeć do rąk studiującej tam

młodzieży polskiej, wykreślamy sobie tutaj z całą satysfakcją. *Życie na żart* Niewiarowskiego (pseudonim: Półkozic) wyszło drukiem w roku 1856. Dla okresu dorpackiego Limanowskiego były to więc powieści współczesne i tematyką, i wydaniem. Musiały one zaważyć niemało na urabianiu jego poglądów demokratycznych, skoro po 70 latach wspomina je z taką żywością.

Egzemplarze tegoż samego, paryskiego, wydania *Alkhadara* obserwujemy współcześnie również w innych rękach. Julian Ochorowicz (*Przed trzydziestu laty*, Kurier Codzienny, XXXIII, 1896/1897, nr 1 z dnia 20 XII / 1 I poświęcony Prusowi) we wspomnieniu o latach szkolnych i akademickich Prusa opowiada o lekturze, jaką się w młodości karmili, i m. in. pisze: „...z powieści, bardzo zresztą nielicznych, pamiętam *Alkhadara* Chojeckiego".

W pierwszej edycji *Alkhadara* rozczytywał się także nie bez entuzjazmu Artur Grottger (*Artur i Wanda. Listy — pamiętniki.* Medyka-Lwów 1928). Szczególnie wzruszyła go najpiękniejsza w powieści postać Nastusi, skoro w r. 1867 narysował jej portret.

Czytali więc *Alkhadara:* Limanowski, Prus, Bałucki, Grottger, Ochorowicz; należy przypuszczać, że znała go Orzeszkowa; nad postaciami hr. Wilczka i kapitana Skałki, szczególnie przy opisie pojedynków, zatrzymywał się z pewnością Sienkiewicz. Bliższe badania ustalą zależności, sięgające daleko w literaturę pozytywizmu. W tej chwili na podstawie przytoczonych świadectw możemy dowodzić, że wpływ powieści na współczesnych był duży. Ulegała mu szczególnie młodzież, która kształtowała swój ideowy stosunek do rzeczywistości nie tak jak tamta, w *Alkhadarze*, tonąca w bezcelowości pod auspicjami dewizy: „Byle życie przeskakać". Tak więc *Alkhadar*, powieść nie na czasie, zlekceważona przez współczesnych trębaczy opinii literackiej, na rynku czytelniczym wyciskała ślady widoczne i trwałe.

Prześledziwszy kolejno „pod wozem i na wozie" losu *Alkhadara*, z tym większym zaciekawieniem rozpoczynamy lekturę tekstu.

Przed oczyma przesuwają się nam opisane żywo i barwnie postacie arystokratów galicyjskich i niemieckich, szlachty polskiej, jezuitów, chłopów, Żydów i mieszczan, ludzi wsi i miasta, starych i młodych, postępowych i wstecznych, patriotów i kosmopolitów, mężczyzn i kobiet. Obserwujemy bardzo wyraźnie historyczny proces awansu społecznego bogatego mieszczaństwa (bankier Dahlman) i degradacji społecznej arystokracji (hr. Wilczek), patrzymy również na proces, który prowadzi do rzezi galicyjskiej przez narastającą nędzę i potworny ucisk chłopa pańszczyźnianego. Zwracamy uwagę na krytykę kapitalizmu i nienawiść do maszyny, skazującej tysiące ludzi (mowa o Anglii) na pracę od najmłodszych lat i nieopisany wyzysk, nie dziwi nas przeto uwielbienie dla krajów, do których nie przedarł się jeszcze „sturęczny przemysł, a człowiek nie oszalał chęcią zysku". Chociaż z drugiej strony zarzut pod adresem Austrii, że przez zaprowadzenie systemu celnego i podatki, nałożone na wyroby krajowe, zadała śmiertelny cios rękodziełom galicyjskim.

Problemy są liczne i złożone. Wyrastają one z wielu stronic w zdaniach, z których niemal każde chciałoby się zacytować i omówić.

Interpretacja poszczególnych zagadnień powieści przekracza kompetencje recenzenta; tę pracę rezerwujemy dla oddzielnej rozprawy krytycznej.

W książce napisanej z nie spotykanym dotąd w powieściach naszych realizmem, maluje autor wielki obraz Galicji do połowy XIX stulecia. Akcja toczy się wprawdzie w latach 1824 — 1829, ale problemy w niej poruszone wykraczają daleko wstecz, po lata rozbiorów i w przód, sięgając czasów współczesnych piszącemu.

Obok socjalnych, specjalnie silnie uwydatniają się w powieści akcenty patriotyczne. Jedne i drugie zazębiają się zresztą wzajemnie. Patriotą w pojęciu autora jest ten, kto walkę z wrogiem potrafi związać z walką o wyzwolenie ludu.

Oddzielną uwagę należy zwrócić na język i styl Chojeckiego. Słowo jego jest krzepkie i muskularne. Niektóre zdania mogą się wydawać nużące i zbyteczne, znajdujemy tam jednak i takie, które czarują swoim pięknem nawet najbardziej wybrednego czytelnika.

Nazwano *Alkhadara* powieścią obyczajową. Określenie to jest niewystarczające. Autor nie ogranicza się tu bowiem do opisu. Opowiada się wyraźnie po stronie bohaterów pozytywnych, wspomaga ich w walce w sposób bezkompromisowy i namiętny. A więc powieść satyryczna? polityczna? społeczna?

Mniejsza o tytuł. Do *Alkhadara* możemy przypiąć każdy z tych przymiotników. Powieść, która porusza tak szeroki wachlarz problemów, pochłonie niejedno określenie. Czegoż to bowiem w niej jeszcze nie znajdziemy? Nabieramy oddechu dla wyrażenia dalszej pochwały. Przykuwa naszą uwagę wołanie o emancypację kobiet (wbrew temu, co pisze Chmielowski), intrygi ojców jezuitów, sceny z życia arystokracji rządowej i jej satelitów w Wiedniu, z drugiej strony śledzimy kontakty młodzieży polskiej z rewolucjonistami włoskimi, podziwiamy Warszawę, miasto urągające carowi. Te i wiele innych, równie ciekawych, równie istotnych dla omawianego czasu zagadnień, pozna czytelnik w *Alkhadarze*.

Wyrazem siły i przynależności autora do nowych czasów jest atak na pesymizm romantyczny, na poezję bajroniczną, na romans sentymentalny.

A bohaterowie?

Wszyscy żyją, walczą lub trwają biernie, roztaczając przed nami różnice bogatych charakterów. Poznajemy więc znienawidzonych przez autora (uczucie to udziela się szybko i nam): głównego arystokratę galicyjskiego hr. Sokolnika i „głowę mieszczaństwa“ lwowskiego Dahlmana, bankiera i Niemca, a — przede wszystkim — jezuitów, dla których „duch wolności sprzeciwia się duchowi wiary“.

Pośrodku ustawia autor młodzież arystokratyczną, zużywającą swój wiek, siły i majątek na życie hulaszcze i bezideowe, z hr. Wilczkiem na czele.

Wreszcie bohaterowie pozytywni: Piotr Poraj i jego brat Kazimierz, pochodzenia średnioszlacheckiego. Pierwszy, tytan pracy (wartość pod-

kreślana przez Chojeckiego wielokrotnie) i praktyk, drugi, postać najbardziej odautorska, teoretyk i rewolucjonista.

Oddzielnie wspomnieć tu wypada o Nastusi. Jest to postać w powieści „najbardziej — jak mówi sam autor — pokrzywdzona", chłopka wyzyskana przez pana, oderwana od rzeczywistości na pogranicze życia, miłości i śmierci.

Wszyscy ci bohaterowie (wymieniliśmy najważniejszych) nie wystarczają autorowi do wyrażenia idei, jakie chce przekazać czytelnikowi. Toteż raz po raz wkracza do tekstu osobiście, nie siląc się nawet na beletryzację wypowiadanych myśli. Był to właśnie zwyczaj, którego szczególnie nie mogli mu darować historycy literatury.

Autor przewidywał ich reakcję. „Senne przeczucie sądu — czytamy w III tomie powieści — stokroć mi wyraźniejszym w przyszłości, niż skoro jaki katolicko-literacko-poznański podsędek (mowa zapewne o Koźmianie, redaktorze arcykatolickiego Przeglądu Poznańskiego — dopisek mój) rozciągnie mnie na madejowym łożu krytyki i słodkim głosem zapyta: dlaczego w powieści brak ładu, skąd prawo do osobistych ustępów?..."

Nieco dalej czytamy uzasadnienie:

„Prawiłem o wolności i wobec arkusza białego papieru chciałem jej zakosztować. Krytyka sądem; niechże więc szamoce się z martwą literą prawa. Ale powieść życiem (podkreślenie moje), niechże więc będzie wolną i prawdziwą jak życie, nielogiczną jak przypadek, roztułaną jak wygnaniec, doraźną jak natchnienie, ustałą nieraz jak przygnębione ciało, wesołą czasem jak chwile dobrych snów, zgrzytliwą jak codzienna rzeczywistość, gorzką jak wieczna samotność, zapalną jak zgorączkowany umysł, śmieszną, ba ślepą nawet, jak sąd ludzki, jak opinia".

Chwilami istotnie, czytając powieść, odnosimy wrażenie, że mamy przed sobą artykuł polityczny lub aktualną rozprawę publicystyczną. Trzeba przyznać, że Chojecki swoje dygresje wplata w powieść lekko i wdzięcznie. Jak Słowacki w *Beniowskim*, daje się unosić pióru, dopiero utknąwszy na jakimś trzykropku przypomina sobie, że pisze powieść i że należałoby wrócić do fabuły.

To pomieszanie kompetencji powieściopisarza i publicysty nie wychodzi powieści na złe dlatego, że pisał ją człowiek z dużym talentem.

Uwagi nasze o *Alkhadarze* kończymy wyrazami wdzięczności dla Zakładu Narodowego im. Ossolińskich za staranne wydanie książki, która po 80 latach wraca znowu do rąk polskiego odbiorcy.

Przejrzyste, chociaż dzisiaj ze względu na celowość wydawnictwa nie w każdym zdaniu istotne słowo wstępne oraz szczegółowe objaśnienia ułatwią orientację w tekście nawet najmniej zaawansowanemu w literaturze czytelnikowi.

Nie wątpimy, że wydanie trzecie dotrze i na warsztat historyka literatury, który naprawi wiekową krzywdę, wyrządzoną autorowi i jego dziełu.

Z tym przekonaniem zamykamy czwarty tom powieści i odkładamy ją na podręczną półkę, między książki, do których chętnie się powraca.

Roman Kaleta

HISTORIA LITERATURY

Jan Kott, SZKOŁA KLASYKÓW. Praca wykonana na zlecenie Instytutu Badań Literackich. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“ 1949.

Nowa książka Jana Kotta, przynosząca zbiór szkiców z zakresu historii literatury oraz estetyki i teorii kultury, może być w pewnej mierze uznana za kontynuację *Mitologii i realizmu.*

Gdy w tamtej dominowała (z wyjątkiem rozprawy o Stendhalu) przede wszystkim krytyka pisarzy mieszczańskich okresu schyłku i rozkładu kultury burżuazyjnej (Gide'a, Conrada, Malraux), tu ukazują się perspektywy recepcji doświadczeń i zdobyczy wielkiej literatury realistycznej młodej burżuazji.

W szkicach o Defoem, *Podróżach Gulliwera, Manon Lescaut,* Diderocie i Dickensie starał się Kott z powodzeniem ukazać urzekającą sztukę wielkich realistów postępowego mieszczaństwa w wieku XVIII i XIX.

Tematyka nie nowa w literaturze marksistowskiej i nie nowa pod piórem Kotta. Nikt chyba bezlitośniej od marksistów nie wydrwił ograniczoności filistra, który w przeszłości kultury ludzkiej nie umiał dojrzeć nic więcej ponad odzwierciedlenie własnej miernoty. Dla nas historia to niezrównane źródło wiedzy, nauki, doświadczeń we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki. I najważniejszym zadaniem badacza współczesnego, historyka, jest właśnie rewizja wartości, rewindykacja wielkich dzieł kultury czasów minionych, wydobycie ich z zapomnienia, oczyszczenie ich z grubo nieraz narosłej pokrywy kłamstw, fałszerstw, trywializacji, celowego niedoceniania i zwyczajnej ignorancji.

Ze zrozumienia tych potrzeb, pilnych naukowo i społecznie, powstały rozprawy Kotta. Wyrastają one z namiętnego umiłowania klasycznych arcydzieł literatury mieszczańskiej, literatury tego okresu, w którym burżuazyjni ideolodzy i pisarze tworzyli wzory i normy wielkiej sztuki. Te prace należą do najcenniejszych w zbiorze.

Najobszerniejsze dwie rozprawy, *Narodziny powieści albo o Danielu Defoe* oraz *Podróże Gulliwera,* stanowią niewątpliwie trwałą zdobycz literaturoznawstwa marksistowskiego.

Autor *Szkoły klasyków* pisał kiedyś: „Wydaje mi się, że nie ma piękniejszego zadania dla krytyka, jak pokazanie w klasycznych dziełach literatury całego osadu historii, całej epoki, która zastyga na kartach książki“ *(O „Lalce“ Prusa).*

Zasadzie tej pozostaje on wierny. Ze znawstwem i przenikliwością kreśli obraz narodzin powieści realistycznej, wyrastającej z praktyki społecznej młodej burżuazji angielskiej i francuskiej, narodzin gatunku powstałego nie — jak nam usiłują tłumaczyć idealistyczni badacze literatury — z kontynuacji tradycyjnych wzorów narracji, lecz z rewolucji, która dokonała się w strukturze społecznej i kulturze ówczesnych społeczeństw.

Twórcy mieszczańskiej powieści odziedziczyli ogromne bogactwo wiedzy i doświadczeń, zawartych we wszystkich gatunkach piśmiennictwa,

którym poetyka klasyczna, poetyka feudalizmu, dworu, arystokracji odmawiała praw do rangi wielkiej literatury. Nowe doświadczenia postępowej klasy, nowe konflikty zrodzone w społeczeństwie burżuazyjnym nie mieściły się w ramach klasycznych kanonów estetycznych. Toteż mieszczaństwo stworzyło własną literaturę i własne kanony. Tworzyło własną literaturę, wyrastającą z reportażu, rozpraw, traktatów, kroniki obyczajowej, słowem z tych gatunków piśmiennictwa, które gromadziły doświadczenia i myśli postępowej wówczas klasy.

W tym ujęciu kolebką powieści realistycznej jest nie swoista „ewolucja" gatunku literackiego, ale walka klasowa potężniejącej lub (jak w Anglii) zwycięskiej burżuazji. Jak słusznie zauważa Kott, napotykamy tu na klasyczną ilustrację leninowskiej tezy o ruchu masowym jako źródle i kryterium wartości kulturowych i artystycznych. „Nie tylko bohatera, ale i same zasady pisania kształtowała praktyka burżuazji" — czytamy w pracy o Defoem.

Z wielkim upodobaniem ukazuje Kott wspaniałe dzieła realizmu literatury mieszczańskiej. — Zachwyca go jej przenikliwość i naiwny optymizm, konkretyzacja bohatera pozytywnego i ukazywanie wielkich realiów społecznych dziejów. Równocześnie potrafi przedstawić przejmującą tragiczność osamotnionego demaskatora sprzeczności młodego kapitalizmu — Swifta, wielkiego prekursora krytyki społeczeństwa burżuazyjnego, autora — jak Kott nazywa *Podróże Gulliwera* — pamfletu na epokę pierwotnej akumulacji.

Z największym jednak patosem kreśli Kott sylwetkę wspaniałego wychowawcy mieszczaństwa dojrzewającego właśnie do ostatecznej rozprawy z porządkiem feudalnym — Diderota. O jego *Dialogach* powie: „Jest coś głęboko wzruszającego w tym jednym z największych świadectw ludzkiej myśli odważnej i twórczej".

Nie dziwi nas ten głęboki humanizm, entuzjazm dla wielkości myśli rewolucyjnej. Przypomnijmy słowa mistrza realizmu socjalistycznego, Gorkiego, który pisał: „Człowiek to cud — jedyny cud na ziemi, a wszystkie pozostałe jej cuda to rezultaty jego twórczej woli, rozumu i wyobraźni. Człowiek nawet bogów wymyślił tylko dlatego, bo nie mógł wcielić w realne życie wszystkiego dobrego, co czuł w sobie".

Con amore podkreśla Kott bujność intelektualną i rozległość zainteresowań wielkiego ideologa klasy rewolucyjnej, cechującą go bojowość, jak też współzależne wzajemnie nowatorstwo Diderota w polityce i nauce. Pasja wielbiciela nie zatrzymuje się przed apoteozą prekursora dramatu mieszczańskiego, który sam tworzył sztuki „nudne, ckliwe, moralizatorskie", ale równocześnie zawierające elementy rozwoju, pierwiastki nowych wzorów sztuki dramatycznej.

Bardzo cenna jest również podjęta przez Kotta próba rewizji tradycyjnego poglądu na twórczość Dickensa, w której zwykle uwydatniano i wyolbrzymiano tzw. „dobroć serca", nie doceniając jego demaskatorstwa, buntu przeciwko krzywdzie ludzkiej. „Dickens — pisze autor rozprawy — nie jest wcale tak łagodny i sielski, jak to usiłowali w nas wmówić mieszczańscy krytycy".

W rewizji tej tkwi największa wartość rozprawy pt. *Groźny Dickens*, która poza tym grzeszy pewnym schematyzmem ujęcia.

Kott pisze: „Między *Odyseją w dyliżansie* a *Ciężkimi czasami* (1854)... i *Opowieścią o dwóch miastach* (1859) wydaje się, że upłynął wiek. W rzeczywistości przedziela te trzy powieści dwudziestolecie zaciętych walk klasowych" (s. 160).

Sformułowanie to, kładące większy nacisk na historycznie uwarunkowaną zmianę postawy ideowej Dickensa, nie uwzględnia dostatecznie granic postępowości pisarza drobnomieszczańskiego, który nie może już afirmować ruchów rewolucyjnych, a co najwyżej zdolny jest do odważnego pokazania ich przyczyn. I to czynił Dickens w *Ciężkich czasach*, gdzie w przemysłowym Coketown ukazuje realia Manchesteru—straszliwy wyzysk robotnika; „nędzę i głód, przemoc i zwierzęcy byt ludu" ukazał on również przenikliwie w *Opowieści o dwóch miastach*, którą Kott zdaje się interpretować jako świadectwo stępienia radykalizmu Dickensa.

Mimo tych zastrzeżeń *Groźny Dickens* przynosi celną interpretację twórczości tego wielkiego realisty. Największe natomiast wątpliwości budzi szkic *Wakacje z Sainte - Beuvem*. Do licznych, kapitalnych cytatów, które Kott przytacza, dodam jeszcze jeden aforyzm Sainte - Beuve'a: „Najpierw prawda, a potem niech się zło i dobro jak mogą wykręcają". I właśnie w imię prawdy trzeba stwierdzić, że autor przeestetyzował wizerunek tego bodaj największego estety wśród krytyków większej miary. Można się zgodzić, że Sainte - Beuve był istotnie niezwykle przenikliwym obserwatorem życia społecznego, że jako krytyk posiadał naprawdę wyjątkową intuicję badawczą, ale prawdą jest również, że bałamutna i nie do przyjęcia jest postawa estetyczna „księcia krytyków", traktującego literaturę nie jako zjawisko społeczne, lecz czysto indywidualne.

Praca o Sainte - Beuve'ie jest najbardziej sporną lekcją, jaką otrzymujemy w *Szkole klasyków*, jest lekcją wyjątkowo kapryśną. Tylko tu usłyszymy opinię, że w ocenie pisarza „argument osobistej znajomości jest bardzo piękny i trudny do odparcia" (s. 140).

Książkę Kotta zamyka odkrywczy szkic o charakterze przede wszystkim metodologicznym pt. *Szkoła historii*, zawierający przykład analizy i obrachunku ze swoją epoką przenikliwego pisarza mieszczańskiego (Flauberta) i ideologa rewolucyjnego proletariatu (Marksa).

Szczególną wartość posiada ta praca dzięki sugestywnemu ujęciu zagadnienia badania wytworów kultury. Przekonywająco pokazuje, że powiązanie w jedną całość procesów społecznych i dzieł kultury umożliwia wykrycie istotnych i zasadniczych związków przyczynowych i wzajemnych uwarunkowań między nimi.

Znajdujemy tu niejako uogólnienie doświadczeń badacza, który w praktyce naukowej tą drogą potrafił w sposób trafny zinterpretować w poprzednich szkicach problem tzw. „dobrego dzikusa", dyskusję estetyczną między ideologami arystokratycznymi i mieszczańskimi, geometryczną konstrukcję świata, mit naturalnego człowieka itp.

Uogólniający charakter rozprawy końcowej uwydatniają i inne wnioski metodologiczne Kotta, jak na przykład twierdzenie, że największą

zdobyczą marksistowskiej teorii kultury „jest umiejętność trafnego przekładu języka namiętności i ludzi, języka malarstwa, literatury i filozofii na język walk społecznych... na język prawdziwej historii ludzkości, która była historią walki klas“ (s. 173).

Bogactwo naprawdę cennych wskazań metodologicznych i ich zastosowań nie wyczerpuje się na uwagach zawartych w końcowej pracy. Z całą otwartością ukazuje Kott aparat badawczy i chociaż nie zawsze dostatecznie przekonywa, zawsze jest sprawdzalny. Jak wiemy, jest to zjawisko nie tak znowu często spotykane w pracach historycznoliterackich.

Sprawdzalność ta pozwala nam nie tylko śledzić wnikliwość badacza i krytyka, ale i jego pomyłki, błędy czy potknięcia.

Gdy Kott ukazuje nam dramatyczne dzieje pierwotnej akumulacji kapitału, która dokonywa się w rezultacie spotęgowanego do ostatecznych granic wyzysku i ujarzmienia człowieka, nie dopatrzymy się w tej epoce — wieku powszechnego optymizmu, chociaż tak go nazwie... sam Kott (s. 66).

Podobnie, gdy autor powie o Dickensie, że „spośród wielkich realistów on jeden posiadał dar wzruszania“ (s.163), podejmujemy się ze *Szkołą klasyków* w ręku dowieść, iż jest to sąd równie ryzykowny, jak wątpliwy.

Zręczną konstrukcję intelektualną, ale jak sądzę, tylko intelektualną, a nie historycznie umotywowaną, dostrzeżemy także w twierdzeniu, że powiastka filozoficzna dzieli wiek klasycyzmu od wieku powieści (s. 72).

I żeby wyczerpać najważniejsze zastrzeżenia, postawimy jeszcze znak zapytania po tezie o wyprzedzaniu w przełomowych okresach praktyki artystycznej przez rewolucyjną teorię sztuki (s. 122). Dokumentacja tego wniosku jest bardzo niewystarczająca; ograniczony program *Szkoły klasyków* nie uprawnia — według mnie — do takiej generalizacji.

Jednakże specyficzne cechy stylu Kotta: namiętna proza, dosadność, metaforyczność wielu sformułowań, anegdota, zręczna cytata — a czasem nawet kaprys intelektualny w miejsce konstrukcji motywacyjnej — nie powinny nas wprowadzać w błąd. Może jego prac nie nazwiemy rozprawami naukowymi w tradycyjnym rozumieniu tego słowa (jakże bardzo kojarzącego się jeszcze z uciążliwym balastem faktografii i mocą odsyłaczy!), ale nie można im odmawiać siły przekonywania, racjonalnej argumentacji. Co wydaje się bezsprzeczne, to fakt, że wymagają od czytelnika wysiłku umysłowego. Kompensuje jednak ten trud prezentowana nam „piękna sztuka pisania“, która ma w autorze *Szkoły klasyków* jednego z najlepszych swych przedstawicieli w naszej prozie naukowo-krytycznej i publicystycznej.

Rozpatrując poszczególne prace Kotta traktowałem je trochę — można by rzec — *sub specie aeternitatis;* poprzestanie na tym byłoby niewątpliwie krzywdzące dla autora, tak aktywnego szermierza nowego oblicza naszej literatury. Już sam tytuł omawianego zbioru sugeruje postawę postulatywną. Ale nie należy go pojmować w tym sensie, że stanowi wyczerpującą, a już najmniej wyłączną szkołę klasyków bez cudzysłowu.

Dla zilustrowania tej postawy wystarczy jeden przykład.

„Wybór konfliktu — pisze Kott — pokazuje najjaśniej klasowy charakter literatury; wielcy realiści wybierali zawsze ten typ konfliktu, który

obnażając klasowe przeciwieństwa pozwala jednocześnie ucieleśnić je w żywych konkretnych postaciach". Nie trudno wykryć za tą diagnozą postulat. Znajdujemy go w publicystyce Kotta, wołającego o ukazanie najistotniejszych konfliktów naszej epoki, „konfliktów socjalistycznych".

Czytelnik zorientowany łatwo odczyta aktualną treść walki młodego mieszczaństwa o literaturę mówiącą prawdę o jego rzeczywistych konfliktach; walki prowadzonej przeciwko arystokratycznym smakoszom, literatom, którzy „bronili trudnej sztuki pisania, chwalili nawzajem swoje rzemiosło", nie dostrzegając niezwykłego awansu pogardzanego gatunku, powieści, jego społecznego zwycięstwa, które stało się także zwycięstwem w nowo formującej się estetyce.

Odczytamy tu już nie tylko walkę o nową literaturę, ale i o nową estetykę. „Aby być wychowawcą swojej klasy, nie wystarcza walczyć o przekonania, trzeba walczyć również o gusta" — taka jest konkluzja.

Wynika ona integralnie z leninowskiej zasady partyjności w sztuce i nauce, z zasady ukazującej najbardziej humanistyczny sens działania i walki, dociekania naukowego i twórczości artystycznej.

Samuel Sandler

Janina Przybyłowa, JAKUB KAZIMIERZ RUBINKOWSKI, poczmistrz i radny miasta Torunia z epoki saskiej, autor *Janiny*. W dwusetną rocznicę zgonu. Toruń 1949. Wydawnictwo Książnicy Miejskiej im. Kopernika w Toruniu, 7.

Sławne dzieło Rubinkowskiego *Janina*, biografia panegiryczna króla Jana, uzyskało jeden z poważniejszych sukcesów wydawniczych czasów saskich: w ciągu lat 1739—1759 naliczyło pięć wydań! Za cenę tej książki, która zawierała dokumenty źródłowe, anegdoty z pochodu na Wiedeń, napisy nagrobne, wreszcie sztychowaną niezręcznie wielką chorągiew Mahometa, Rubinkowski, poczmistrz toruński, został nieoczekiwanie historykiem. Któż ostatni czytał z uwagą *Janinę*, osobliwy okaz historiografii saskiej? Chyba wojski Hreczecha w Soplicowie, któremu właśnie chorągiew Mahometa, największe trofeum wyprawy, utkwiła w pamięci. Świadectwo tej lektury daje księga VIII *Pana Tadeusza.* Później dla użytku erudytów przedrukował wprawdzie *Janinę* Raczyński w r. 1842, ale już tylko przeglądaliśmy tę książkę, szukając w niej zaledwie komentarza — do *Astronomii Wojskiego:* owej chorągwi Mahometa, opisu komety, która ukazała się przed wojskiem. Ze szczególną cierpliwością kwerendę tę przeprowadził Windakiewicz. Autor *Janiny* stał się postacią obojętną, zanurzoną całkowicie w mroku saskim. Wystarczy zajrzeć do Korbuta, by przekonać się, jak niewiele zdołali o nim powiedzieć najsumienniejsi szperacze literatury.

W źródłach toruńskich, bibliotecznych i nade wszystko archiwalnych, przechowały się dokumenty, które określają zupełnie dokładnie bieg życia i działalność publiczną Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, zwłaszcza jako obywatela toruńskiego w latach 1696—1749. Ubogie dzieje poprzed-

nie można wydobyć bez większego trudu z reminiscencyj biograficznych, rozrzuconych w pisarstwie Rubinkowskiego. Zadania tego podjęła się Janina Przybyłowa, przeprowadziwszy staranne poszukiwania nieznanego w dużej mierze materiału z nietajonym sentymentem dla postaci. Tym sposobem Rubinkowski otrzymał wreszcie, w dwusetną rocznicę zgonu, małą monografię literacką.

Czy zasłużył na obszerniejszą? Jego żywot — szlachcica wyrzuconego do kupiectwa — upływa wśród zajęć mieszczańskich i spraw osobistych, które poznajemy z szeregu druków panegirycznych. Wydarzenia ogólne wprowadza do tej biografii — poczta toruńska, przy ulicy Rabiańskiej pod numerem 3, gdzie Rubinkowski sprawuje obowiązki poczmistrza królewskiego od r. 1711. Jego poczucie obywatelskie każe mu oświadczyć się przy Leszczyńskim w momencie wojny domowej. Ale umysłowość Rubinkowskiego, wyraźnie saska, wiąże go silnie z epoką macierzystą, po stronie dewocji katolickiej, przeciw luteranom (np. w czasie słynnego tumultu toruńskiego w r. 1724). Na jego oczach duchy pokutujące chodzą swobodnie ulicą Żeglarską, od kościoła św. Jana do N. P. Marii w Rynku, zupełnie tak samo, jak w pamiętniku Karpińskiego, który ukazuje epokę saską w innym kącie Rzeczypospolitej. Tyle że „obermagister" poczty toruńskiej, patrząc na zjawy nadprzyrodzone od progu swojego domu, w sutej delii, z wąsem zamaszystym, nie ma tego uśmiechu leciutkiego sceptycyzmu, który przeziera przez wspomnienia Karpińskiego. Rubinkowski bowiem zawarł pakt z duchami: pomagają mu odebrać luteranom piękny kościół N. P. Marii. Na tych i innych kartach swojego życia pisarz *Janiny* rozsypuje liczne przyczynki do dziejów swojej epoki, raczej dopełniające znanego obrazu, aniżeli rewelatorskie.

Ale poczmistrz toruński potrafi nas zaciekawić jeszcze nowymi cechami swojej charakterystyki. W dokumentach i zabytkach kościelnych Torunia Rubinkowski występuje ciekawie jako miłośnik sztuki. Jego gust do malarstwa łączy się wprawdzie podejrzanie z troską o genealogię własną: Rubinkowski umieszcza w kościele św. Jana liczne epitafia rodzinne, tyleż zabiegając o kompletność w historii rodu, co o (wątpliwy) pomysł artystyczny. Ale prócz pamiątek osobistych Rubinkowski zawiesza w świątyniach toruńskich portrety królewskie i płótna religijne. Nie zapomina przy tym położyć za każdym razem nazwiska fundatora, z próżnością swojego wieku, którą i w tym upodobaniu podziela. W całości można by mówić o swoistym mecenacie artystycznym Rubinkowskiego.

Jest to poza tym zbieracz źródeł historycznych, których smak autor *Janiny* poznał dobrze. Sam biskup Załuski zakupił *silvae rerum* Rubinkowskiego, w kolekcji sięgającej kilkudziesięciu foliałów, do biblioteki w pałacu Daniłłowiczowskim w Warszawie. Zbiór ten spłonął w r. 1944, zanim został poddany uważniejszemu badaniu. Papiery Rubinkowskiego przeglądał jedynie (?) Aleksander Brückner, wyczytawszy w nich dowody, że poczmistrz toruński redagował gazety rękopiśmienne, które rozsyłał wielmożom, szukającym nowości politycznych. Tak oto Rubinkowski zyskuje własny rozdziałek w dziejach erudycji i publicystyki.

W starości tej sarmackiej głowy, wysoko podgolonej, dotknął niespodzianie indeferentyzm religijny. Jaką drogą hasła racjonalistyczne dotarły do zajazdu pocztowego w Toruniu, nie umiemy wskazać. Znowu przez konie pocztowe? Rubinkowski, urodzony w głębi w. XVII, uczestnik wyprawy wiedeńskiej, później wyborny okaz umysłowości saskiej, dał się porwać nowemu prądowi. Było to zapewne zjawisko powierzchowne, skoro pozostała po nim bałamutna tradycja biograficzna. Ale historyk polskiego Oświecenia przypatruje się z uwagą starej posthalterni toruńskiej, do dziś zachowanej, gdzie za grubym murem, na urzędzie poczmistrza królewskiego siedział niegdyś Jakub Kazimierz Rubinkowski.

Szkic monograficzny Janiny Przybyłowej, wydany z wielką dbałością typograficzną, z kilkoma ilustracjami o charakterze dokumentów, stanowi wartościowy przyczynek do dziejów umysłowych w. XVIII.

Tadeusz Mikulski

HISTORIA

Jan Rutkowski, HISTORIA GOSPODARCZA POLSKI. T. II. Czasy porozbiorowe do 1918 roku. Poznań 1950. Księgarnia Akademicka.

Celina Bobińska, omawiając w 2 numerze Nowej Kultury obecny stan naszej nauki historycznej i stojące przed postępowymi historykami zadania, stwierdza m. in.: „...obowiązkiem jest uwypuklenie postępowych tradycji w polskiej nauce historycznej. ...Trzeba wydobyć ten nurt w polskiej nauce burżuazyjnej, który wbrew oficjalnej tendencji szukał podstaw procesu dziejowego w podłożu społeczno-gospodarczym, nie zamykał oczu na walkę klasową i żywiołowo zbliżał się do marksizmu. Wydał przecież ten nurt historyka tej miary, co Rutkowski". Przykład wybrany bardzo trafnie. Jan Rutkowski, zmarły przed rokiem (21 V 1949) profesor Uniwersytetu Poznańskiego, przez cały okres swojej działalności naukowej zajmował się zagadnieniami społeczno-gospodarczymi, nie rezygnując również z prób społeczno-gospodarczego oświetlenia wypadków politycznych (przykładem może tu być wydana w r. 1930 praca *Gospodarcze podłoże rozbiorów Polski).* W tych dziedzinach historii gospodarczej, którymi zajmował się Rutkowski, prace jego miały charakter przełomowy i to zarówno z punktu widzenia metodycznego, jak i pod względem wyzyskania nowych materiałów źródłowych, czy nawet samego doboru tematu. Jan Rutkowski marksistą nie był, tym niemniej słusznie zalicza go Bobińska do tego nurtu w polskiej historiografii, który „nie zamykał oczu na walkę klasową i żywiołowo zbliżał się do marksizmu". Potwierdzeniem tej tezy może być ostatnia, pośmiertnie już wydana praca Rutkowskiego, *Historia gospodarcza Polski,* [1] *Tom II. Czasy porozbiorowe*

[1] Tom I, obejmujący okres przedrozbiorowy do r. 1772, ukazał się jeszcze przed wojną. Po wojnie wydawany był dwukrotnie. Ostatnie trzecie wydanie (Poznań 1947) zostało znacznie poszerzone i uzupełnione przez autora.

do 1918 roku. Tego rodzaju praca o charakterze syntetycznym opiera się przede wszystkim na dotychczasowej literaturze przedmiotu. I tutaj Rutkowski zdawał sobie doskonale sprawę z braków tej literatury, braków wynikłych nie tyle z niedostatecznego opracowania poszczególnych zagadnień, ile w pierwszym rzędzie z jej tendencyjnego, klasowego charakteru. Stąd uświadamiał sobie możliwości występowania w jego pracy „odchyleń od zupełnego obiektywizmu przy przedstawieniu przemian, spowodowanych niedostatkiem wyeliminowania klasowego punktu widzenia, od którego roi się nasza ekonomiczna literatura, odnosząca się do czasów porozbiorowych, poza nielicznymi wyjątkami [zainteresowana w [2]] obronie interesów klas posiadających" (przedm. autora s. IX). Jeśli chodzi o samą treść pracy, to przykładem potwierdzającym przynależność autora do owego postępowego nurtu może być szerokie uwzględnienie zagadnień walk klasowych: ruchów włościańskich czy ruchu robotniczego; podkreśla również autor „wielkie znaczenie techniki produkcji... i jej społecznej organizacji, które to momenty zostały wysunięte na plan pierwszy" (s. 396). Wymienić należy również krytyczny stosunek autora do zagadnienia ruchu spółdzielczego w drugiej połowie XIX w. (por. ustęp *Zboczenia kapitalistyczne spółdzielczości*, s. 412) lub podkreślanie w dziejach rozwoju przemysłu zagadnienia koncentracji kapitału czy zależności od kapitału obcego, o czym zresztą wspomnę jeszcze bliżej na właściwym miejscu.

Lecz naukowe, postępowe ujęcie omawianych zagadnień to nie jedyna zaleta tego dzieła. Zasługą autora jest już sam fakt opracowania i syntetycznego ujęcia tak obszernego materiału. Zadanie to było tym trudniejsze, że omawiany okres gospodarczego rozwoju Polski, lata 1772 — 1918, to okres rozbiorowy, kiedy ziemie polskie nie były jednolitym, samodzielnym organizmem gospodarczym, a przeciwnie, wchodziły w skład różnych organizmów gospodarczych, stojących na różnym stopniu rozwoju. Rutkowski uniknął zbyt schematycznego ujęcia, jakie występuje np. w pierwszej powojennej próbie przedstawienia tych zagadnień, w pracy *Historia gospodarcza Polski 1864 -- 1918* Witolda Kuli, który po prostu podzielił swoją książkę na 3 części, odpowiadające poszczególnym zaborom, ale i w ramach tych ostatnich zastosował jeszcze większe rozdrobnienie, omawiając osobno rozwój gospodarczy Galicji i Śląska Cieszyńskiego w zaborze austriackim, a również osobno — Wielkiego Księstwa Poznańskiego, Prus Zachodnich i Górnego Śląska w zaborze pruskim. Inaczej Rutkowski: całokształt gospodarczej historii Polski w okresie porozbiorowym podzielił na trzy okresy, przy czym — jak stwierdza w przedmowie sam autor (s. VIII) — „w każdym z nich na plan pierwszy zostało wysunięte to, co w danej epoce jest najdonioślejsze ze spraw gospodarczych". Tak więc rozdz. V[3] (1772 — 1870) nosi tytuł *Epoka wielkich reform włościań-*

[2] W nawiasie uzupełnienie moje. Ponieważ przedmowa była już po śmierci autora opracowana na podstawie trudno czytelnego rękopisu, sens niektórych zdań jest trudny do uchwycenia.

[3] Ponieważ omawiana praca jest kontynuacją tomu I, numeracja rozdziałów została dostosowana do numeracji pierwszej części.

skich, rozdz. VI (1870 — 1914) — *Rozkwit kapitalizmu* i rozdz. VII (1914 — 1918) — *Gospodarka w Polsce podczas pierwszej wojny światowej.* W ramach tych rozdziałów wyodrębnione są poszczególne zagadnienia, przy czym autor ogranicza się do opisowego jedynie przedstawienia danego problemu kolejno w poszczególnych zaborach, ale stara się wykryć te cechy rozwojowe, które były wspólne dla wszystkich ziem polskich. Tak więc dla okresu 1772 — 1870 w § 1, *Ludność*, mamy obok rozwoju kolonizacji w poszczególnych zaborach omówienie takich problemów, jak ruch ludności, wzrost skupień miejskich, czy emigracja, wspólnie dla wszystkich zaborów. Podobnie i w § 2, *Reformy włościańskie*, autor omawia osobno politykę rolną poszczególnych rządów zaborczych, a następnie przeprowadzenie reform włościańskich kolejno we wszystkich zaborach, aby na końcu paragrafu zreasumować dla całej Polski takie zagadnienia, jak szerzenie nowoczesnej wiedzy rolniczej, rozwój techniki produkcji rolnej, rozwój ustroju rolnego przed uwłaszczeniem i samo przeprowadzenie uwłaszczenia. W tej części interesują wnioski, jakie autor wysnuwa z omówienia ruchów włościańskich w okresie przed uwłaszczeniem (s. 40). Przyczyną tych ruchów było ciężkie położenie materialne chłopa, jego uzależnienie od właścicieli ziemskich. Znaczenie ich „było zarówno polityczne jak i gospodarcze. Dziedzice w obawie o swoje życie i mienie wzywali pomocy wojskowej. Było to czynnikiem odwracającym wielkich właścicieli ziemskich od zbrojnych ruchów niepodległościowych". Dalej zaś podkreśla autor wielki wpływ ruchów agrarnych na przyśpieszenie przeprowadzenia reform włościańskich. Z drugiej zaś strony „bierny opór przeciwko pańszczyźnie przyśpieszał spontaniczne oczynszowanie" (obydwie cytaty ze s. 40). Uwolnienie i uwłaszczenie włościan nie było więc jedynie, jak to twierdzili przedtem niektórzy historycy, dziełem polityki państw zaborczych z jednej i wysiłków postępowej szlachty z drugiej strony, ale doszło do skutku jako swego rodzaju kompromis w walce klasowej między chłopami a szlachtą. Jeśli chodzi o dzieje przemysłu do r. 1870 (§ 3), to autor nie ograniczył się do omówienia rozwoju poszczególnych gałęzi produkcji w poszczególnych zaborach, ale — podobnie jak przy sprawie włościańskiej — niektóre zagadnienia przedstawił również i w aspekcie ogólnopolskim. Szczególny nacisk położony został na rozwój sił wytwórczych, a więc z jednej strony na mechanizację i rozwój techniki produkcji, z drugiej zaś na wzrost liczby kwalifikowanych robotników (zagadnienie napływu fachowców zagranicznych i rozwoju rodzimego szkolnictwa przemysłowego). Ciekawe jest również porównanie polityki i ustawodawstwa przemysłowego trzech rządów zaborczych, dzięki czemu łatwiej zrozumieć różnicę rozwoju przemysłu w poszczególnych dzielnicach. Na zakończenie tego paragrafu przedstawia autor wyodrębnianie się klasy robotniczej, jej warunki pracy, położenie materialne itd., jako rezultat rozwoju przemysłu. Uwzględnieni tu zostali zarówno robotnicy fabryczni, jak i pracujący na rachunek nakładcy chałupnicy. Mimo, że autor operuje tylko surowymi faktami, to jednak bezwzględny wyzysk nieuświadomionego, często świeżo przybyłego ze wsi i niezorganizowanego robotnika, właściwy dla początkowych okresów kapitalizmu, wy-

stępuje tu w całej ostrości: wypłacanie poborów w zepsutym towarze czy kwitkami na wódkę, zaliczki na lichwiarski procent, niedotrzymywanie umów o płace, a obok tego dwunastogodzinny dzień pracy, kary cielesne, złe warunki mieszkaniowe itp. Na tym tle zupełnie zrozumiałe się stają niezorganizowane, odruchowe niejako bunty, strajki czy nawet rozruchy, jak owe słynne zamieszki łódzkie 1861 roku, połączone z demolowaniem zmechanizowanych tkalni. Żałować jedynie należy, że podręcznikowy charakter pracy spowodował, iż takie problemy, jak komunikacja, handel, kredyt czy ubezpieczenia, zostały omówione w odrębnych paragrafach, przez co trudno niedostatecznie przygotowanemu czytelnikowi uchwycić tak istotny związek tych gałęzi życia gospodarczego z rozwojem przemysłu. Tego rodzaju usterki występują również w rozdziale VI, *Rozkwit kapitalizmu* (1870 — 1914), gdzie np. w osobnym paragrafie omówiono zagadnienia ludnościowe, a w tym problemy tak integralnie związane z rozwojem przemysłu, jak wzrost gęstości zaludnienia czy rozwój miast. Rozdzielone są również zagadnienia rozwoju przemysłu od zagadnień robotniczych, i to zarówno warunków pracy i płac, jak i ruchu robotniczego. Również oddzielenie ustępów, dotyczących wielkokapitalistycznego rozwoju przemysłu, powstawania karteli i syndykatów, od zagadnień rozwoju banków i kredytu nie wydaje się właściwe dla okresu, w którym — jak to przyznaje sam autor — kapitał bankowy rozpoczyna w przemyśle polskim odgrywać coraz większą rolę (s. 339). Natomiast bardzo silnie podkreślono związek procesów koncentracji kapitału z mechanizacją i innymi formami postępu technicznego produkcji. Omówione zostały również konsekwencje tego zjawiska: spowodowany przez koncentrację kapitału zanik „nie tylko warsztatów rzemieślniczych... ale i mniejszych zakładów fabrycznych“ (s. 267). Podkreślona została rownież tak charakterystyczna w okresie imperializmu infiltracja kapitału obcego i zależność naszego przemysłu od zagranicznych ośrodków dyspozycyjnych (s. 270—271). Wszystko to poparte szeregiem przykładów i danych statystycznych. Rozwojowi stosunków wiejskich nie poświęcono w tym rozdziale tyle miejsca, ile w poprzednim. Autor omawia tu przede wszystkim problem parcelacji i zmian wielkości gospodarstw rolnych. Szkoda znowu, że nie połączono tych zagadnień z problemem proletaryzacji ludności wiejskiej, który autor omawia w § 1 tego rozdziału, jako jedną z przyczyn emigracji ludności polskiej do Ameryki czy krajów zachodnio-europejskich lub emigracji sezonowej do Niemiec. Natomiast ostatni siódmy rozdział, omawiający gospodarkę polską w latach pierwszej wojny światowej, wysuwa na plan pierwszy problem strat i szkód wojennych oraz eksploatacji gospodarczej przez państwa centralne ludności polskiej w tym okresie. Przy omawianiu poszczególnych zagadnień tego okresu podkreślany jest nieustannie zasadniczy wpływ tych dwóch czynników, dzięki czemu czytelnik nie traci z oczu całokształtu życia gospodarczego. Szkoda jedynie, że zarówno przy końcu poszczególnych rozdziałów, jak i przy końcu całej pracy, autor nie umieścił krótkich rekapitulacji, charakteryzujących całokształt rozwoju gospodarczego w danym okresie. Byłoby to wskazane przede wszystkim ze względu na wynikłe z podręcznikowego charakteru

pracy, wspomniane już ścisłe rozdzielanie poszczególnych rozdziałów na paragrafy, obejmujące poszczególne dziedziny życia gospodarczego.

Na koniec jeszcze słów kilka *pro domo sua*. Autor dziwnie po macoszemu potraktował dzieje gospodarcze Ziem Zachodnich, przede wszystkim Dolnego Śląska. O Dolnym Śląsku znalazłem w całej pracy zaledwie 3 czy 4 wzmianki. Jest to tym dziwniejsze, że w zamieszczonej na końcu pracy bibliografii figurują prace historyka radzieckiego Kana o powstaniach tkaczy dolnośląskich. A przecież Dolny Śląsk należało potraktować szerzej, chociażby ze względu na jego integralny związek ze Śląskiem Górnym. Tak więc np. obydwa zagłębia węglowe: Górno- i Dolnośląskie, podlegały wspólnemu urzędowi górniczemu z siedzibą we Wrocławiu, obydwie te części stanowiły całość administracyjną, śląskie rodziny obszarnicze miały swe posiadłości i przedsiębiorstwa w obydwu częściach Śląska (przykładem może tu być rodzina hr. Schaffgotschów), również pomiędzy obydwoma częściami Śląska trwały nieustanne ruchy migracyjne. Pisząc historię gospodarczą Polski w okresie porozbiorowym można było przez pojęcie „Polska“ rozumieć albo: a) terytorium zamieszkałe przez ludność polską (w tym wypadku pominięcie Dolnego Śląska byłoby częściowo usprawiedliwione; autor jednakże nie przyjął tego kryterium, skoro w rozdz. V omawia stosunki włościańskie na Litwie, Białorusi i Ukrainie (s. 53 — 56), b) Polskę w granicach sprzed 1772 r. (ale w tym wypadku autor nie powinien w ogóle uwzględniać nawet i Śląska Górnego), c) Polskę w granicach dzisiejszych (czemu zaprzecza wspomniane już słabe uwzględnienie ziem zachodnich) i wreszcie d) pozostaje jedyna możliwość: autor uwzględnił Polskę w granicach sprzed r. 1939. Takie ujęcie nie wydaje się usprawiedliwione. Być może, że autor wyjaśniłby tę sprawę w przedmowie, której — niestety — nie zdążył wykończyć, być może również, że autor nie zdążył przepracować gospodarczych dziejów ziem zachodnich, które — jeżeli chodzi np. o Dolny Śląsk — mają z jednej strony niezwykle bogatą i różnorodną problematykę, z drugiej zaś — zupełny niemal brak dla okresu 1806—1918 syntetycznego, naukowego opracowania nie tylko całokształtu, ale nawet poszczególnych zagadnień. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że autor sam zaznacza w przedmowie (s. X): „ukazanie się jej (tj. omawianej książki) było uważane dość powszechnie jako rzecz pilna“. Z tym twierdzeniem zgadzamy się całkowicie.

Wymienione tu drobne usterki nie mają większego znaczenia wobec ogromu dokonanej przez autora pracy. Pracy tym cenniejszej, że wypełnia ona w naszej historiografii lukę, jaką odczuwali specjaliści, dla których książka ta — pomimo skromnych zapewnień autora — stanie się z pewnością cenną pomocą w dalszych samodzielnych badaniach. W większym jeszcze stopniu będzie ona przydatna — jak pisze autor — dla „historyków, którzy pracując nad różnymi innymi działami historii chcieliby je połączyć z podłożem gospodarczym“ (s. XI). Przypuszczam, że autor miał tu na myśli nie tylko historyków w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale z pewnością i historyków kultury czy literatury. Zresztą zagadnienia,

poruszane w omawianej pracy, są tak ważne, a znajomość ich tak konieczna, szczególnie w dzisiejszej dobie wielkich przemian społecznych, że książka nie ograniczy się z pewnością do roli podręcznika uniwersyteckiego czy przewodnika w badaniach naukowych. Według słów samego autora, „pomyślana była przede wszystkim jako lektura dla osób interesujących się przeszłością gospodarczą Polski“ (s. VIII), a liczba ich będzie z pewnością coraz większa.

Wacław Długoborski

Józef Kowalski, REWOLUCYJNA DEMOKRACJA ROSYJSKA A POWSTANIE STYCZNIOWE. Warszawa 1949. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza“. Biblioteka Historyczna.

Nowy etap stosunków politycznych pomiędzy Polską a Związkiem Radzieckim narzuca konieczność nowego podejścia do stosunków pomiędzy obu narodami w przeszłości. „Korzenie sojuszu polsko-radzieckiego sięgają okresu wspólnej walki polskiego i rosyjskiego proletariatu z imperializmem carskim“ (*Nowa Kultura*, nr 4 z 23 IV 1950). W dotychczasowej historiografii na plan pierwszy wysuwano moment antagonizmu, natomiast w mniejszym lub większym stopniu pomijano współpracę pomiędzy postępowymi kierunkami polskimi i rosyjskimi.

Pracą, która zagadnienie to stawia na nowej płaszczyźnie przy pomocy metody marksistowskiej, jest książka Kowalskiego *Rewolucyjna demokracja rosyjska a powstanie styczniowe*. Autor oparł się na źródłach różnego rodzaju. Są między nimi archiwalia, znajdujące się w Centralnym Archiwum Historycznym w Moskwie, dalej materiały opublikowane, kilkadziesiąt pamiętników i opracowań, wśród których parę rosyjskich, mniej znanych w Polsce, wreszcie czasopisma, a przede wszystkim hercenowski *Kolokoł*. Przeważają źródła rosyjskie.

To dało podstawę do opracowania w 23 rozdziałach stosunków pomiędzy rewolucyjnym ruchem rosyjskim a polskim ruchem narodowowyzwoleńczym. Zastrzegając się, że nie wyczerpał bynajmniej zagadnienia, dał jednak autor znacznie więcej, niż tylko „główne jego kontury“.

W rozdziałach wstępnych znajdujemy analizę ruchów obu narodów, opartą o strukturę społeczno-gospodarczą. Na tym tle plastycznie został przedstawiony charakter stronnictwa białych i grupy Wielopolskiego. Oba te kierunki reprezentowały obszarników i tworzącą się burżuazję, a różniły się orientacją zewnętrzno-polityczną. „Czerwoni“ reprezentowali cały wachlarz klasowy od proletariatu począwszy, a skończywszy na średnich obszarnikach, i w związku z tym posiadali odłamy: liberalnoburżuazyjny i demokratyczny. Stosunkowo duże wpływy prawego skrzydła stanowiły o słabości całego stronnictwa i spowodowały na przykład to, że program w sprawie chłopskiej był cofnięciem się w porównaniu z manifestem rządu krakowskiego z r. 1846. Po stronie rosyjskiej lata sześćdziesiąte charakteryzują się gwałtownym wzmożeniem ruchów chłopskich i rozszerzeniem społecznej bazy walki z caratem.

W części następnej autor omówił stosunek do sprawy polskiej czołowych przedstawicieli rosyjskiego ruchu rewolucyjnego i współdziałanie

obu stron. Z Londynu piętnował na łamach *Kołokołu* antypolską politykę caratu Hercen. Ogromny wpływ na rewolucjonistów rosyjskich, a częściowo i polskich, wywierał Czernyszewski. Za niepodległością Polski wypowiadał się szereg grup rosyjskich, jak *Wielikoruss, Do Młodego Pokolenia, Młoda Rosja* i największa z nich, *Ziemla i Wola.* Pomagali Polakom w okresie przedpowstaniowym oficerowie, jak grupa Arnholdta i Kaplińskiego, a w pierwszym rzędzie bohaterski Potiebnia. Niejeden z nich poległ w walce, jak np. tenże Potiebnia, który zginął pod Pieskową Skałą. Wszyscy oni rozumieli dobrze, że „losy polskiej walki wyzwoleńczej i rosyjskiej rewolucji demokratycznej były związane".

Ze strony polskiej we wspólnym działaniu najaktywniejszy udział brali: późniejszy wódz „Komuny", Jarosław Dąbrowski, poza tym Padlewski i Sierakowski, a także liczne więzy z ruchem rosyjskim łączyły studentów polskich odbywających studia w uniwersytetach rosyjskich. W folwarku Marienhaus w Witebszczyźnie, który był jednym z ośrodków powstania w tamtych okolicach, mieściła się przez pewien czas drukarnia *Ziemli i Woli*, stamtąd też szły jej odezwy i pisma na wszystkie strony. Współpracowały ze sobą niejednokrotnie: Rząd Narodowy i KC *Ziemli i Woli.*

Najbardziej szczegółowo jednak zajął się autor zagadnieniem spisku kazańskiego z r. 1863. Jego inicjatywa wyszła z Wilna, a podniósł ją Hieronim Kieniewicz, który przez poruszenie mas ludowych hasłem nadania ziemi chciał spowodować dywersję w celu niesienia pomocy powstaniu. Mimo odmowy ze strony KC *Ziemli i Woli* Kieniewicz uzyskał pomoc członków organizacji moskiewskiej i kazańskiej i spisek doszedł do skutku. Sam jego przebieg został opracowany na podstawie materiałów archiwalnych, w części tylko ogłoszonych drukiem. Na skutek nieostrożności spiskowców i prowokacji studenta Głassona, sprzysiężenie odkryto, a uczestnicy znaleźli się w rękach władz. Przy całym ich bohaterstwie akcja nosiła, według autora, cechy improwizacji, a głównej „przyczyny tego braku umiejętności oparcia przygotowań do powstania na bazie rzeczywiście ludowej... szukać należy... w wewnętrznej sprzeczności między zatwierdzonym przez Wileński Komitet Białych i zaproponowanym przez Kieniewicza planem dywersji w Rosji — a wrogim, reakcyjnym stosunkiem Białych do ruchu chłopskiego na terenach Rzeczypospolitej".

W zakończeniu autor poddał krytyce politykę stronnictw polskich i podkreślił znaczenie współdziałania ruchu rewolucyjnego obu krajów dla ogólnego rozwoju społecznego tej części Europy.

Książka wydana została przez wydawnictwo „Książka i Wiedza" w ramach jej Biblioteki Historycznej, a wraz z materiałami do dziejów „Proletariatu", opublikowanymi ostatnio przez Daniszewskiego, stanowi poważny wkład do dziejów polskich ruchów społecznych. Wartość monografii podnosi staranna szata zewnętrzna i urozmaicenie treści kilkudziesięcioma fotografiami osób i — co ważniejsze — fotografiami kilku dokumentów.

Adam Galos

ZE STUDIÓW NAD STAROŻYTNOŚCIĄ KLASYCZNĄ ZA GRANICĄ

W rewolucyjnej przebudowie ideologicznej nauki humanistyczne mają niezwykle ważną rolę do spełnienia.[1] Muszą one jednak tę przebudowę rozpocząć od własnej gruntownej i wszechstronnej introspekcji. Same bowiem winny najpierw znaleźć własną drogę i naładować swe akumulatory nową treścią, aby stanąwszy na barykadach nauki, awangardowymi reflektorami oświetlić nową, postępową, drogę myśli ludzkiej. Od siły i jasności tego światła zależeć będzie w dużej mierze jasny, przejrzysty i przekonywający marsz nowych pokoleń ku nowej formie społeczeństwa. Potrzebuje bowiem ta nowa forma dla swej realizacji mocnego oręża, podbijającego najbardziej nawet uparte serca i rozumy. Dlatego też słuszna jest troska o barwę i kierunek studiów humanistycznych, które mają określić cel, wartość i rolę nauki w przebudowie świata.

Wiele słyszy się o zadaniach historii i literatury, wiele o misji dzisiejszej sztuki, a głos tej, która kiedyś była matką wszystkich prawie nauk humanistycznych i, jak to mawiać lubiano, ich królową, ledwie jest słyszalny lub w ogóle nie dochodzi do świadomości społeczeństwa. Myślę tu o filologii klasycznej. Czyżby sędziwa staruszka nie chciała już stanąć do nowego apelu i nie chciała sięgnąć po nowe eliksiry i soki, które mogłyby ją z powrotem ożywić i nadać jej nowych rumieńców życia? Kiedyś pierwsza i dostojna, powoli traciła swe naczelne miejsce, by wreszcie spocząć w emerytalnym *otium* ciesząc się wspomnieniami przeszłości. Choć sama dawno przekroczyła wiek Matuzalema, to żywotność tkwi w niej nadal jakby nieśmiertelna i zmartwychwstanie ona, gdy wyznawcy jej znowu na tyle będą nowi i silni, by wznieść ją na silnych ramionach i znów pokazać światu, tak jak dawniej nową i promieniejącą w aureoli. Filologia klasyczna może więcej niż inne nauki humanistyczne — wszędzie przeżywa, i to nie od dzisiaj, kryzys. Zamknięta w swej stale, monotonnie wracającej tematyce fachowej, uwikłana tradycyjną wizją antyku jako ideału, rozszczepiona na tysiące przyczynków, jako że sędziwe *Einzelforschung* uchodzi w niej jedynie za pracę badawczą, straciła kontakt z życiem i w swej ewazji odcięła się od rzeczywistości, nieświadoma celu, do którego zdąża, i pozbawiona świadomości, komu ma służyć. Magazynując erudycję, którą ironicznie już sami jej dyspensatorzy *Wissenschaft des Nichtwissenswerten* nazwali, staje się nieraz ona sztuką dla sztuki. A tymczasem biją alarmowe dzwony. Każdy widzi — pisze Thomson — „że od wielu lat znaczenie i popularność studiów klasycznych upada, a powód leży w tym, że straciły one kontakt z progresywnymi siłami ludzkości... Zamiast być posłannictwem nadziei na przyszłość, tak jak były w wielkich dniach humanizmu, stały się one rozrywką nielicznej garstki uprzywilejowanych i bezskutecznie starają się z tego

---

[1] Wykonane w ramach zobowiązań 1-majowych 1950 r.

wydostać. Należy odebrać helleńskie dziedzictwo z rąk mandarynów, albo zginie ono, zniszczone przez swych wyznawców".

Nadszedł czas, aby przełamać stereotypowe sądy, zrewidować tradycyjne zachwyty i dać w perspektywie historycznej — wartości i osiągnięcia starożytnej nauki, literatury i sztuki. Nadszedł czas, aby traktować starożytność jako jeden z etapów rozwoju społecznego, którego twory, dzięki wyjątkowej genialności twórców, stały się dziedzictwem pokoleń. Ten historyczny punkt widzenia nie tylko nie umniejszy starożytności i nie pozbawi jej blasku, ale właśnie pozwoli należycie zrozumieć kulturę antyku i pozwoli ocenić jej wartości. Starożytność musi być jednak traktowana jako całość kultury materialnej i duchowej, z pełnym ukazaniem tła ekonomicznego i społecznego. Nie może istnieć studium antyku bez tak wszechstronnie pojętego studium kultury. Sam język bowiem służy nam wprawdzie do poznania autorów klasycznych, ale poznanie języka to dopiero połowa drogi. Bo wartość Homera, Wergilego, Aischylosa, Platona czy Horacego nie polega tylko na tym, że pisali oni po łacinie lub posługiwali się językiem greckim. Nie umniejszając wdzięku ich stylu i szlachetności formy musimy przyznać, że więcej nas interesuje treść ich dzieł, która jest wypływem warunków, przepuszczonych przez pryzmat świadomości pisarza. Dlatego język winien być dla nas narzędziem, winien być środkiem do celu, a nie — jak chcieliby niektórzy — celem w sobie.

Aby wskazać na nowy sposób interpretacji starożytności klasycznej, postanowiłem omówić dwie książki, może nie tyle filologiczne, ile na marginesach filologii się obracające, ponieważ z tych właśnie marginalnych dyscyplin należy się spodziewać ożywczego wiewu w skostniałą i tradycyjną tematykę filologiczną. Pierwsza z nich to radzieckie wydanie Lukrecjusza:

Лукреций, О природе вещей. I. Редакциа латинского текста и перевод Ф. А. Петровского, II. Статии, комментарии; Фрагменты Эпикура и Эмпедокла составил Ф. А. Петровский. Издательство Академии Наук Союза ССР. 1945 — 1947.

Dwa pięknie oprawne i starymi ilustracjami osiemnastowiecznych wydań ozdobione tomy, które wyszły w serii Klasyków Nauki, wydane przez Akademię Nauk ZSRR, stanowią syntezę wiedzy o Lukrecjuszu. Pierwszy z nich, który ukazał się w r. 1945, zawiera oryginalny tekst łaciński z przekładem rosyjskim, a drugi, wydany w r. 1947, mieści specjalne monografie i komentarze.

Lukrecjusz jest wyjątkowym autorem: jest on nie tylko poetą, ale również filozofem. Łączy w sobie głębię myśli ze wspaniałą frazą poetycką. *Gottlos aber göttlich* powiedział o nim świetnie pewien znakomity filolog niemiecki. Każdy, kto bierze do ręki poemat Lukrecjusza, zostaje urzeczony siłą wyrazu poetyckiego, zdumiewa się jego intuicją i proroczą wizją teorii atomistycznej i podziwia jego zdecydowaną walkę z przesądem i zabobonem. Pod jego wpływem kształtowały się myśli wielu filo-

zofów i uczonych, przez całe wieki był on apostołem materialistycznego poglądu na świat, wywołując liczne sprzeciwy antylukrecjanistów. On wpływał na Galileusza i Newtona, on wprowadzał Karola Marksa w filozofię, on interesował i interesuje współczesnych przyrodników i filozofów. Lecz ilu filologów wie, że do niemieckiego przekładu Dielsa, który wyszedł w r. 1924, przedmowę napisał sam Albert Einstein? Znaczenie Lukrecjusza jest ogromne. Bo nie w rozrzuconych fragmentach Demokryta i Epikura, ale w wierszach lukrecjańskich przekazywała się światu nowożytnemu starożytna doktryna materialistyczna (Marks i Engels, *Pisma*, I s. 29, XIV s. 338). Dlatego w Związku Radzieckim, w odróżnieniu od Zachodu Europy, gdzie imperialnie święcono rocznicę Wergiliuszową, postanowiono w r. 1945 uczcić 2000-lecie śmierci Lukrecjusza (zmarł w r. 55 przed Chr.) specjalną sesją Akademii Nauk, którą wypełniła cała seria odczytów i konferencji, ilustrujących wszechstronnie postać i dzieło lukrecjańskie. Trwałym pomnikiem tej rocznicy i pamięci jest właśnie to dwutomowe wydanie Lukrecjusza, zresztą nie pierwsze, bo tłumaczenie tego poety-filozofa w Rosji, po rewolucji było już pięciokrotnie przedrukowywane.

Tom I zawiera tekst łaciński i poetycki przekład rosyjski pióra Teodora Pietrowskiego. Sam tekst łaciński nie rości sobie zbytnich pretensji do ściśle naukowej edycji autora starożytnego. Oparty przeważnie na oksfordzkim wydaniu Baileya, nie ma aparatu krytycznego. Wiersze zaś sporne i wątpliwe uzupełnienia znalazły swe nieduże wyjaśnienie w komentarzu tomu drugiego. Autor, opierając się na wielu wydaniach, stara się dać tekst możliwie najczytelniejszy, wprowadzając nawet pewne uproszczenia w archaizującej ortografii łacińskiej, byleby umożliwić konfrontację tłumaczenia tym także, którzy w nienajwyższym stopniu język łaciński znają. Jakkolwiek ma Pietrowski pod ręką rozległy aparat lukrecjański i posługuje się najnowszymi wydaniami W. E. Leonarda — S. B. Smitha (1942) i P. Parelli (1944), to jednak nie korzysta z nowego wydania teubneriańskiego, sporządzonego po Briegerze przez Martina w r. 1934. Sam przekład, którego wartość literacką trudno mi oceniać, usiłuje z powodzeniem, jak powiada recenzent w W i e s t n i k u A k a d e m i i N a u k z r. 1946, pogodzić poetyckie walory poematu z naukową ścisłością dowodu filozoficznego. Po raz pierwszy wyszedł on drukiem w r. 1936 i potem dwukrotnie był powtarzany. Obecny tekst to już czwarte jego wydanie. Przy każdym jednak przedruku autor uwzględniał poprawki i uwagi recenzentów i w ten sposób uzyskiwał coraz to lepszą poprawność przekładu. Tom pierwszy więc, udostępniający czytelny przekład wraz z tekstem łacińskim, nie jest przeznaczony tylko dla wąskiego koła specjalistów, filologów czy też historyków literatury, ale ma on na oku szersze kręgi różnych specjalistów: przyrodników, fizyków, biologów i filozofów, z których wielu znajduje w Lukrecjuszu uchwytnego historyka swej nauki.

W dwa lata po pierwszym tomie dostał czytelnik w r. 1947 tom II, który stanowi wielki zbiór studiów nad Lukrecjuszem, dzieło najwybitniejszych specjalistów radzieckich, wśród których w interpretacji poety biorą udział fizycy i biologowie. Otwiera tom szczegółowe studium aka-

demika S. I. Wawiłowa o fizyce Lukrecjusza, po którym wyczerpująco traktuje biologię lukrecjańską S. L. Sobol. Światopogląd poety precyzuje trafnie i wnikliwie Swietłow, a Łurie w erudycyjnej rozprawie zastanawia się nad stosunkiem Lukrecjusza do Demokryta i Epikura. Po tych fachowych i specjalnych rozważaniach do głosu dochodzi Lukrecjusz poeta, którego portret poetycki wspaniale szkicuje Iwan Iwanowicz Tołstoj. F. A. Pietrowski analizuje obrazy mitologiczne u Lukrecjusza, a Borowski stara się odtworzyć na podstawie jego pieśni postać Epikura, aby wreszcie poddać analizie siłę dowodową poetyki lukrecjańskiej i ustalić w opisie sławnej zarazy stosunek poety do Tucydydesa. Po tych studiach dopiero następuje szczegółowy komentarz Pietrowskiego, podzielony wedle ksiąg i obejmujący ponad dwieście stron druku. Jest to komentarz raczej rzeczowy, nieraz językowy, uwzględniający czasem i *variae lectiones*. Po komentarzu lukrecjańskim znajdujemy jeszcze wydanie listów i fragmentów Epikura w oryginale greckim z przekładem rosyjskim, komentarzem i z wstępem Achmanowa. Wydanie to umożliwia na miejscu cenne porównanie wywodów lukrecjańskich z oryginalną myślą epikurejską. Tom zamyka wreszcie tłumaczenie fragmentów Empedoklesa pióra Jakubanisa.

Mamy więc przed sobą jakby całą encyklopedię epikurejsko-lukrecjańską, świetnie wykomentowaną przez cały szereg specjalistów. Trudno w tym krótkim omówieniu przedstawić choćby w skrócie rozmaitość problemów, jakie zespół uczonych radzieckich w tym monumentalnym wydaniu porusza. Oświetlono bowiem najdokładniej wszystkie najbardziej skomplikowane kwestie, związane z filozofią i poetyką Lukrecjusza. Jakkolwiek można by mieć zastrzeżenia co do układu poszczególnych studiów, pewnego nieskoordynowania, czego wynikiem jest powtarzanie się niektórych myśli, i zepchnięcia komentarzy w głąb II tomu, to jednak trzeba przyznać, że wysunięcie rozpraw o fizyce i biologii na czoło zagadnień ma swą wymowę. Marksizm bowiem, będąc uogólnieniem nauk pozytywnych w ich historycznym rozwoju, zwraca specjalną uwagę na nauki przyrodnicze i interesuje się ich osiągnięciami na przestrzeni historii. Wawiłow też historycznie traktuje fizykę Lukrecjusza i twierdzi, że my dziś władając atomem musimy uchylić czoła przed intuicyjnymi poglądami filozofów starożytnych, jakie wypowiedzieli oni w teorii atomistycznej. W ich wypowiedziach bowiem przebijają się nieraz jakby najnowocześniejsze formy pojmowania materii. Sobol, postępując metodycznie wedle wskazówek zawartych w *Dialektyce przyrody* Engelsa, analizuje wiadomości Lukrecjusza odnoszące się do powstania życia na ziemi. Rozpatruje kolejność jego powstawania i różne jego formy oraz podkreśla historyczne znaczenie starożytnej doktryny dla darwinowskiej teorii ewolucji.

Centralne miejsce zajmuje studium W. I. Swietłowa o światopoglądzie Lukrecjusza, gdyż jednoczy ono w sobie wszystkie progresywne wartości jego nauki i ocenia jego historyczne zasługi w formowaniu filozofii materialistycznej. Wiążąc Lukrecjusza ze współczesną mu rzeczywistością, pełną antagonizmów społecznych i zmian politycznych, uważa go raczej za ekwitę, ponieważ ta grupa ludzi była, w odróżnieniu od arystokracji,

bardziej postępowa i wojujący materializm Lukrecjusza mógł być wyrazem tej klasy. Wedle Swietłowa, należałoby Lukrecjusza uważać wprost za aktywnego polityka, bo wystąpienia jego przeciw religii, która wypełniała wszystkie momenty życia publicznego, były wyzwaniem prawie natury politycznej. Uwolnienie człowieka od ciasnych więzów religii, zabobonu i przesądu, oto cele poematu. Droga do nich prowadzi przez poznanie praw przyrody i dlatego dużą część poematu wypełnia fizyka. Lukrecjusz widzi w przyrodzie ciągłe zmiany, stałe narodziny i śmierci światów. Nie powstają one jednak za sprawą bogów, których Lukrecjusz w ogóle usuwa od rządzenia światem, aczkolwiek uznaje ich istnienie. Przedstawia bowiem, jak powiada Marks w materiałach do dysertacji, *eine entgötterte Natur und einen entwelteten Gott.* Obok fizyki i walki z religią godnym uwagi jest lukrecjański opis procesu rozwojowego ludzkości od stanu dzikości poprzez coraz wyższe formy bytowania. Lukrecjusz występuje w nim przeciw rozpowszechnionej legendzie o złotym wieku. Człowiek w ciężkiej i uporczywej walce z przyrodą, przez coraz to nowe wynalazki i narzędzia z trudem wspinał się ku coraz bardziej cywilizowanej formie życia. Rozumie się, że dzisiejsza etnologia i prehistoria wykrywają w Lukrecjuszu wiele nieścisłości, niemniej jednak większość jego uwag musi być z aplauzem przyjęta. Swietłow rozumiejąc znaczenie etyczne poematu konfrontuje jego filozofię z życiem rzymskim w. I w. przed Chr., gdy w przededniu upadku rzeczypospolitej w szerokich kołach inteligencji rzymskiej zjawiło się rozczarowanie do życia. Odbicie tego widzimy i w filozofii lukrecjańskiej, gdy skarży się poeta, że ziemia i natura starzeją się i jakby sam traci wiarę w lepszą przyszłość. Jakaś nuta pesymizmu słyszalna jest i w jego wywodach o śmierci. Indywidualistyczna filozofia epikurejska odwodziła obywatela od życia publicznego, pełnego sprzeczności i przeciwieństw. Lukrecjusz dla Swietłowa i Maszkina, który uzupełnia tło polityczne, jest człowiekiem swoich czasów. Przy uwzględnieniu jego pozycji jakby zawieszonej między afirmacją życia i pesymizmem śmierci, nabiera zupełnego prawdopodobieństwa doniesienie o jego samobójstwie w 44 roku życia.

Swoje poglądy filozoficzne zamknął Lukrecjusz we wspaniałych wierszach, stwarzając epos dydaktyczny, godny swych wielkich poprzedników greckich. Jak każda poezja dydaktyczna, tak i lukrecjański poemat ma swe natchnienie nie w abstrakcyjnej erudycji filozoficznej, lecz w realnej rzeczywistości. Dlatego Tołstoj i Borowski, kreśląc sylwetę kunsztu poetyckiego Lukrecjusza, zwracają szczególną uwagę na społeczny charakter i społeczny sens jego poezji. Epos jego ma służyć nie tyle pięknu, ile propagandzie materialistycznego pojmowania świata, aby nieść ulgę znękanemu i rozdartemu sprzecznościami społeczeństwu rzymskiemu.

Spośród wielu ciekawych studiów, które wymieniłem, chciałbym zwrócić jeszcze uwagę na rozważania Łuriego, w których bada on stosunek Lukrecjusza do Demokryta i Epikura i wskazuje na pewne zgodności poety rzymskiego z Demokrytem wbrew Epikurowi. Jeśli chodzi o ustalenie zależności Demokryta od Epikura, Łurie opiera się w zasadzie na dysertacji K. Marksa z r. 1841, *Differenz der demokratischen und*

epikureischen Naturphilosophie. Postawił w niej młody Marks tezę, że wszystkie zmiany dokonane przez Epikura w nauce Demokryta — szczególnie gdy mowa o odchyleniu atomów — mają swój początek w idei Epikura, którego celem była etyka i znalezienie takich argumentów i dowodów, jakie mogłyby doprowadzić człowieka do szczęśliwszego życia na ziemi. Według Demokryta, wszelka przyroda i człowiek podlegli są niezmiennej i nieubłaganej konieczności i od niej są nieubłaganie zależni. Dla Epikura natomiast istotę życia człowieka stanowi swobodna wola wyboru i możność kształtowania swego losu. Nie chce on, by człowiek był niewolnikiem konieczności — *ananke*. Tym też należy tłumaczyć zmianę, jaką wprowadził Epikur w demokrytowy prostopadły ruch atomów. Dlatego broni Łurie Epikura przed zarzutem nienaukowości, wskazując na jego rozważania teoretyczne i logiczne, jakie poznajemy z zachowanych fragmentów jego dzieł. Istnieje jednak duża różnica między założeniami Epikura i Demokryta. Epikur bowiem nie tyle interesował się przyrodą i doświadczeniem, ile zwracał uwagę na prawa przyrody i jej wpływ na kształtowanie się światopoglądu i etyki. Dlatego Lukrecjusz, zgodnie ze swym celem moralnego wyzwolenia człowieka, idzie za Epikurem i tylko w pewnych partiach odnoszących się do fizyki, a zwłaszcza w poetyckich obrazach, które mają służyć unaocznieniu dowodu, odstępuje od swego mistrza, a zwraca się do samego Demokryta.

Na tym kończę omówienie tej monumentalnej edycji. Jest ona, jak powiedziałem, wielką syntezą głęboko udokumentowaną i świetnie wykomentowaną dzięki zespołowej pracy wybitnych specjalistów przy zastosowaniu marksistowskich metod badania. Spełnia ona równocześnie dwa istotne cele, jakie stawia sobie nauka radziecka: w pierwszym rzędzie cel ściśle naukowy, gdy przy pomocy szczegółowej analizy poznajemy wkład Lukrecjusza w rozwój postępowej myśli filozoficznej, następnie cel drugi, polegający na popularyzacji i udostępnieniu klasyków materialistycznego pojmowania świata nie tylko kołom naukowym, ale i szerszym warstwom społeczeństwa. Publikacja ta ma wykazać w historycznej perspektywie nieustanną walkę postępowych umysłów o właściwe i naukowe rozumienie świata. Zespołowy wysiłek uczonych radzieckich obdarzył filologię klasyczną i naukę o starożytności nie tylko niezwykle cenną i oryginalną jakby encyklopedią lukrecjańską, ale dał też wzór zespołowej metody interpretacyjnej starożytnego autora.

Drugą książką, którą chciałbym przedstawić to STUDIES IN ANCIENT GREEK SOCIETY. THE PREHISTORIC AEGEAN, by George Thomson, London 1949, Lawrence — Wishart.

George Thomson, profesor filologii klasycznej na Uniwersytecie w Birmingham, stosując metodę materializmu historycznego postanowił przepracować całą tradycję grecką w duchu marksistowskim. Nie jest on w tym przedsięwzięciu w Anglii odosobniony. Obok niego Benjamin Farrington, z Uniwersytetu w Swansea, autor paru błyskotliwych książek, jak *Greek Science, Head and Hand in Ancient Greece, Science and Poli-*

tics in Ancient World, podjął się tego samego trudu na polu nauki greckiej. Obaj ci uczeni, posługując się nową metodą, zrywają z tradycyjną i stereotypową klasyfikacją faktów i zjawisk świata starożytnego i przez to właśnie charakteryzują się oryginalnością a często rewolucyjnością poglądów.

Już w poprzedniej swej książce, *Aeschylus and Athens,* Thomson wprowadził zupełnie nowe punkty widzenia, które poruszyły krytyków i kazały im liczyć się z nowymi osiągnięciami przy zastosowaniu materializmu historycznego. Umiejętne posługiwanie się wynikami różnych nauk i uznanie walki klas jako faktora postępu w historii ludzkości musiało doprowadzić do nowych i rewelacyjnych wyników. Podobnie i nowe dzieło — bo tak należy nazwać tę nową książkę Thomsona — którego pierwszą część wypełnia prehistoria społeczeństwa greckiego, jest na wskroś marksistowskie. Aby wyjaśnić bowiem początki społeczeństwa greckiego, które tkwią głęboko w epoce egejskiej, sięga Thomson do rozległego aparatu etnologii, archeologii, mitologii i lingwistyki i na szerokim tle porównawczym poddaje analizie procesy rozwojowe pierwotnego społeczeństwa greckiego. Traktuje on więc ewolucję tego społeczeństwa na szerokiej bazie etnologicznej, jako jeden z epizodów historii Bliskiego Wschodu. W ten sposób początki greckie, znajdując swe miejsce w historii rozwoju społecznego, przestają wisieć w próżni, a długi proces rozwojowy uzyskuje wytłumaczenie w zespołowej syntezie paru dyscyplin. Chociaż już uczeni XVIII w. zwracali uwagę na pewne podobieństwa między Grekami a ludami pierwotnymi i moment ten wykorzystywali prawie wszyscy historycy rozwoju ludzkości, to jednak nikt — zdaje się — nie wyzyskał w sposób tak pełny i rozległy, jak Thomson, całego materiału porównawczego. W zasadniczej metodzie i konsekwencji książka jego jest podziwu godna i tylko w posługiwaniu się porównawczym materiałem etnologicznym może budzić ona pewne zastrzeżenia. Stoi bowiem Thomson w zasadzie na założeniach periodyzacji morganowskiej, chociaż opierając się na pracach Childe'a i studium Hobhouse'a, Wheelera i Ginsberga przyjmuje ją z pewnymi modyfikacjami, jakich dokonały w niej nowe badania etnologiczne. Próba jednak rekonstrukcji wczesnego społeczeństwa greckiego przy pomocy mitu i materiału porównawczego etnologicznego zawsze narażona będzie na zarzuty, ponieważ etnologia do dziś nie rozporządza zupełnie pewnymi kryteriami, które mogłyby stać się absolutnie pewną podstawą do rekonstrukcji historycznej. Wskazano bowiem na niezbyt ścisłe rozgraniczenie pewnych form społecznych u ludów pierwotnych i na wzajemne ich przenikanie, jak też podważono absolutną pewność chronologicznego następstwa procesów rozwojowych. Mimo że uwagi te pochodzą od innych, sobie przeciwstawnych szkół etnologicznych, to jednak zmuszają do zastanowienia się i nakazują ostrożność w posługiwaniu się metodami etnologii.

Książkę Thomsona cechuje śmiałość pionierskich hipotez i odważnych sformułowań. Autor zdaje sobie sprawę, zwłaszcza przy wnioskach etnologicznych, z ryzyka, ale podejmuje się tego trudu w imię znalezienia prawdy *it is necessary to face the risk of error in order to discover truth.*

Dlatego też jest to książka tysiąca problemów i tysiąca kwestii i do jej recenzji potrzebna jest praca zespołowa, bo rozmaitość wciąganych do dyskusji nauk zmusza do konsultowania różnych specjalistów. Rezygnując z właściwej recenzji, która ukaże się w zespołowej redakcji w Archeologii, chciałbym tu wskazać tylko na najgłówniejsze linie tej wyjątkowej pracy Thomsona.

Podzielił on swe studium na pięć wielkich rozdziałów: *Kinship, Matriarchy, Communism, The Heroic Age, Homer.* Wyszedlszy z najnowszych studiów nad totemizmem, egzogamią i pokrewieństwem u ludów pierwotnych, analizuje grecką i rzymską nomenklaturę pokrewieństwa i idąc śladami Morgana i Engelsa raz jeszcze dobitnie wskazuje ważność porównawczych studiów etnologicznych dla zrozumienia ustroju plemiennego i rodowego Greków. Przy pomocy materiału porównawczego wykrywa ślady totemizmu na gruncie greckim i ze zdumiewającą precyzją rekonstruuje przez dzieje zatarte formy ustroju rodowego ludów klasycznych. Nie pomija również starożytnej etnologii i z niej wydobywa cenny materiał do poznania historii monogamicznej rodziny greckiej. W swej dalekosiężnej kolonizacji Grecy często notowali u ludów Azji, Afryki i Scytii odmienne formy małżeństwa i inne traktowanie kobiety, przechowując nam w ten sposób wiadomości o matriarchacie Likijczyków, Egipcjan i Etrusków. Nie poprzestawali oni jednak tylko na obserwacji, lecz posuwali się nawet do wniosków porównawczych, których echo mamy u Tucydydesa. On to wypowiada owo słynne zdanie, że Grecy kiedyś żyli podobnie jak ludy barbarzyńskie, czyli przyjmuje jedność procesu rozwojowego, widząc między Grekami a barbarzyńcami jedynie różnicę w stadium rozwojowym. Z nasileniem gospodarki niewolniczej musiał ten naukowy punkt widzenia ustąpić teorii wyższości Greków nad barbarzyńcami, która wykluczała podobieństwo rozwojowe i była konieczna dla usprawiedliwienia niewolnictwa. I tak dla Arystotelesa już tylko rodzina patriarchalna, bez swej długiej ewolucji, była początkową i istotną komórką społeczeństwa. Taki też arystotelesowo-platoński obraz starożytności przyjmuje większość historyków zachodnio-europejskich, mimo że badacze XVIII w., a dziś religiologowie, uznali istnienie matriarchatu na terenie Grecji. Kwestia jednak pozycji kobiety w rodzinie i w społeczeństwie, związana z walką o jej równouprawnienie, jak i historycznego pochodzenia własności prywatnej skwapliwie jest unikana przez historyków zachodnio-europejskich, którzy albo sprawę przemilczają, albo zbywają ogólnikami. Niemałą zasługą Thomsona jest to, że w pobliżu czcigodnych uniwersytetów, Oxford i Cambridge, z całą otwartością i w sposób naukowy atakuje autorów *Cambridge Ancient History,* wytykając im tendencyjność w przedstawieniu dziejów.

Sporną kwestię matriarchatu wypracowuje Thomson ze szczególną uwagą i troskliwością i na podstawie licznych świadectw udowadnia istnienie matriarchatu u ludów przedgreckich: Karów, Lelegów i Pelazgów. Z wyszukaną erudycją łączy luźne wiadomości w jasne konstrukcje, czasem tylko uciekając się do ryzykownych etymologii, opartych na nienajnowszych autorytetach. Z matriarchalnej struktury społeczeństwa świetnie

tłumaczy się powstanie pewnych bóstw żeńskich, jak Ateny, Demeter i Artemidy. Wszędzie daleki jest autor od statycznego opisu zjawisk, wszystko traktuje w procesie rozwojowym, wszystko śledzi w dialektycznej perspektywie powstawania i przemijania. Dlatego specjalnie interesuje go moment rozbicia przedgreckiego społeczeństwa matriarchalnego przez patriarchalnych najeźdźców z północy, którzy byli przodkami późniejszych Greków. To zetknięcie, a raczej zderzenie dwóch kultur o różnych poziomach cywilizacyjnych i odmiennych strukturach społecznych wywołało szereg zmian, których odbicie spotykamy w kulcie i micie greckim. Para Zeus i Hera miałaby być dowodem fuzji tych dwóch kultur. Znany spór Ateny z Posejdonem o Ateny jest wyrazem walki przedgreckich Pelazgów z arystokracją przybyszów. Atena, bogini rodziny matriarchalnej, traci władzę, kobiety zostają pozbawione praw, Achajowie, nowi, silni i dzielni przybysze z północy, wprowadzają nowy porządek patriarchalny. W gwałtownej walce ginie lub poddaje się matriarchalna kultura minojska. Dopiero pełne odczytanie pisma minojskiego odsłoni nam prawdziwy obraz zmian ekonomicznych i społecznych, jakie się w tej walce dokonały i doprowadziły do zwycięstwa patriarchatu i własności prywatnej. Zniką może wtedy owe pogodne sceny Homerowe, przedstawiające Achajów jako szlachetnych i dzielnych rycerzy, którzy są wyrazem późnego już i świetnego okresu kultury mykeńskiej. *Iliada* i *Odyseja* zachowały nam nieraz obrazy powstałe ze zmieszania obu tych kultur, jak np. opis życia Feaków i pełne niejasności stosunki panujące na Itace. Jak wszędzie, tak i w naświetleniu problemu matriarchatu roi się książka od ciekawych kombinacyj i oryginalnych hipotez, do których należy też wysnute na podstawie toponomastyki pojęcie przedgreckich zachodnich Lelegów, pochodzących z Azji Mniejszej. Z nich miałyby się wywodzić Penelopa i Helena, a Odyseusz i Menelaos byliby to wodzowie achajscy z północy, wyraz połączenia dwóch różnych społeczeństw. Z pozornie bezwartościowych i zakamarkowych notatek mitografów starożytnych potrafi Thomson przy nowej metodzie wysnuć głęboki sens zmian społecznych i włączyć je do rekonstrukcji narodzin i rozwoju społeczeństwa greckiego. Mimo że operuje on obfitą bibliografią, uwzględniając i prace radzieckie, to jednak nie zna z radzieckich prac studium Bogajewskiego, a z polskich — artykułów Majewskiego, które poświęcone są strukturze społeczno-ekonomicznej kultury egejskiej, i dochodzą do odmiennych niż on wyników. Nie korzysta on też z najnowszych prac Hroznego, któremu prawdopodobnie zawdzięczamy wreszcie odczytanie pisma minojskiego. Zostawiam fachowcom ocenę matriarchatu przedgreckiego. Obawiam się jednak, że nad całym problemem zawisł u Thomsona pewien prekoncypowany schematyzm, który wprawdzie przyczynia się do jasności, ale nie wiem, czy odpowiada zawsze faktom, których na razie nie możemy kontrolować.

Dwóm jeszcze problemom poświęca Thomson specjalnie wiele trudu i inwencji. Tyczą one powstania własności prywatnej i eposów Homerowych. Znowu atakuje on historyków z *Cambridge Ancient History*, któ-

rzy cały rozdział przeznaczają na sławienie bitwy pod Maratonem, a problem własności ziemi w najwcześniejszej historii Grecji, ledwie w paru wierszach wspominając, pozostawiają nierozstrzygnięty. Myśl Engelsa panuje niepodzielnie w wywodach uczonego angielskiego, gdy interpretując sławne miejsce *Iliady* z ks. XII wskazuje na pierwotną wspólnotę ziemi w Grecji. Przekonywająco przywołuje on do pomocy etymologie i cały arsenał etnologiczny, aby wykazać, że epos Homerowy przedstawia końcową fazę długiego procesu rozwojowego w ukonstytuowaniu się własności prywatnej. Wspólnota ziemi i jej podział zachowały się w tradycji i w religii. *Moira,* los i bóstwo kierujące losem człowieka, na początku były tylko wyrazem równości w społeczeństwie wspólnoty pierwotnej, bo oznaczały równy podział łupu i ziemi, tak jak *dais,* uczta, oznaczała pierwotnie porcję mięsa przy wspólnym jedzeniu. Gdy nastąpiło zróżnicowanie klasowe, zjawiły się inne bóstwa i inne pojęcia: *Eunomia*, *Eirene* i *Dike,* a z nastaniem władzy patriarchalnej *Moira*, związana z pracą kobiety, popada w konflikt z ważnością pracy mężczyzny. Wtedy praca pasterska dostarcza nowego pojęcia *Nomos*, które na początku oznacza również podział lub część, ale odnosi się tylko do pastwiska. Z tego terminu rozwija się później, w demokracji, pojęcie *zwyczaju* i *prawa*. Zanik *Moira* na rzecz *Nomos* oznacza właśnie przejście z matriarchatu do patriarchalnego stadium rozwojowego.

Śledząc echa rozwoju ekonomicznego i zmian społecznych we wszelkich możliwych dziedzinach, nie pomija Thomson i literatury. Poddając analizie poezję grecką, szuka jej początków w rytmie pracy i wywodzi jej znaczenie z obrzędów magicznych. Epos, liryka i tragedia znajdują w nim nowego i świetnego komentatora. Łączy on bowiem chronologiczne następstwo gatunków literackich z przemianami społecznymi, jakie zaszły w Grecji na przestrzeni wieków VIII — V. Wskazując jednak na genetyczne komponenty tych gatunków literackich stwierdza odwrotny ich stosunek do chronologicznego następstwa. Dramat bowiem zawiera w sobie śpiew, taniec i personifikujące przebranie, które stanowią najstarszą jedność mimetyki magicznej. Liryka ma już tylko śpiew i taniec, a epos jedynie recytację. To, co było najprymitywniejsze, najpóźniej dojrzewało i najpóźniej wychodziło na widownię. Do głosu zaś dochodziło najwcześniej to, co było najmniej prymitywne. Dramat choć wydaje się w swych komponentach najprymitywniejszy, to jednak w całości kompozycyjnej jest on najwyższym ukoronowaniem wszystkich tych trzech komponentów. Epos, liryka i dramat odpowiadają trzem stadiom rozwojowym wczesnego społeczeństwa greckiego: epos odpowiada owemu wczesnemu epicznemu „królestwu", liryka — arystokracji ziemskiej, dramat — demokracji, a wzajemne ich sprzeczności są wyrazem rozwoju dialektycznego, który jest wynikiem nieustannej walki klas. To wspaniałe spostrzeżenie odwrotnie proporcjonalnego następstwa gatunków literackich w stosunku do ich komponentów najdobitniej określa niecodzienność koncepcji autora, który błyszczy nowością w interpretacji eposów Homerowych.

Thomson odrzuca ekstremistyczne teorie pluralistów i unitarystów, które są wyrazem albo idealistycznego poglądu na literaturę, albo przyj-

mują jakiś mechanistyczny materializm. Śledzi on natomiast historyczny rozwój pieśni Homerowych, których trzon sięga czasów mykeńskich, a całość jest produktem kilkuwiekowego procesu rozwojowego. Rozciąga się ona bowiem od improwizowanych i pełnych natchnienia pieśni aojdów na dworach i w pałacach mykeńskich władców poprzez kunszt homerydów aż do redakcji pizystratowej. Pieśni dawniej improwizowane, ujęte w pismo, traciły swą płynność narracyjną i świeżość natchnienia. Nasze eposy Homerowe nie są ani kompilacją, jak chcą pluraliści, nie zauważając istoty poetyki eposu, ani nie są one dziełem jakiegoś odosobnionego i cudownego geniusza, jak myśleliby unitaryści. Są one tworem wieków. Jednoczą bowiem w sobie pracę pokoleń od wczesnej, improwizowanej, spontanicznej poezji naturalnej do świadomej artyzmu i kompozycji późnej poetyki. To długie powstawanie w czasie tłumaczy też konglomerat heterogenicznych wiadomości, tak czasowo od siebie odległych, jakie tu i ówdzie w eposie spotykamy. Ostatni bowiem artyści dalecy są od czasów potęgi mykeńskiej i groźnych najeźdźców achajskich. Eposy Homerowe nie są ani poezją ludową, ani świadomym dziełem artysty. Są wynikiem owego procesu rozwojowego, gdy jedno przechodziło w drugie; są pomostem między mową a pismem, między pierwotną pieśnią aojda a słowem pełnego kunsztu poetyckiego artysty, są pomostem między improwizacją a kompozycją.

Z niezmierzonego labiryntu erudycji starałem się wydobyć niektóre istotniejsze punkty rozumowania tej odkrywczej książki, aby zaprezentować oryginalność poglądów autora i podkreślić jego świadome nowatorstwo i pionierski trud. Ogromny balast erudycyjny nieraz lekceważony, stał się w ręku Thomsona instrumentem dowodu naukowego. Dzięki przejrzystości i jasnej konstrukcji praca jego stanie się wytyczną dla następnych badaczy, którzy czcząc wysiłek uczonego, podejmą się dalszego i głębszego udokumentowania rzuconych myśli i naszkicowanych koncepcji.

Rozmyślnie złączyłem na tych samych stronach pracę radziecką i angielską, bo obie one zawierają nowe myśli, nowe idee i nowe wejrzenie na starożytność klasyczną. Jednakowe w swej metodzie, różnią się jednak diametralnie w technice pracy. Obie rozumieją zasadniczo, że dla pełnego przedstawienia antyku trzeba syntetycznego wyzyskania wyników wielu nauk. Obie też do nich sięgają. Ale jak Thomson sam przy swym warsztacie ogarnia odległe nieraz dyscypliny dla odtworzenia początkowych stadiów społeczeństwa greckiego, tak przy wydawnictwie lukrecjańskim pracuje cały zespół uczonych, z których każdy wypracowuje specjalny tylko aspekt poety i dopiero całość daje pełny obraz poety — filozofa. Ten przykład pracy zespołowej jest wyrazem nowej organizacji pracy naukowej, która przy coraz większej specjalizacji staje się wprost koniecznym warunkiem skutecznych i właściwych osiągnięć naukowych.

W obu książkach studia nad starożytnością oparte na nowych metodach badania, stają się bardziej żywe i nabierają nowej świeżości. Traktowane historycznie, w wielkim nurcie rozwoju kultury, który wynosił człowieka do coraz to nowych form społecznych, pozwalają ocenić war-

tości antyku i należycie zrozumieć jego osiągnięcia. W publikacji radzieckiej uzyskujemy obraz Lukrecjusza nie zagubionego w drobiazgach i szczegółach, lecz potężniejącego wygłosem na pokolenia i wieki. Thomson, w oparciu o materializm historyczny, daje nam frapujące dzieło o początkach społeczeństwa greckiego. Zbratanie filologii klasycznej z historią sprawia, że studium nad starożytnością klasyczną poprzez studium rozwoju społecznego, staje się nauką badającą prawa rozwoju kultury ludzkiej. Gdy dziś odczytujemy słowa Lukrecjuszowego poematu, napełnia nas dumą prorocze widzenie starożytnego poety i filozofa, tak że chciałoby się z Wergilim zawołać: *felix, qui potuit rerum cognoscere causas.* I gdy dziś widzimy zmagania o stworzenie nowego człowieka, wolnego od przesądów i zabobonów, należałoby częściej mieć myśli lukrecjańskie przed oczyma i chciałoby się żądać, abyśmy — jak powiada Afer u Tacyta — jeśli chodzi o kształtowanie światopoglądu, należeli do tych, *qui Lucretium pro Vergilio legunt.*

Bronisław Biliński

DOPISEK do strony 179—181.

W czasie druku numeru pojawiła się w Tygodniku Powszechnym, VI, 1950, nr 37 (286), nota polemiczna podpisana *wb* pt. „*Upiory polonistyki*, która wskazała pseudobarskie wiersze w antologii E. Sawrymowicza, cytując dokładnie demaskatorskie wystąpienia K. W. Zawodzińskiego.

TREŚĆ ZESZYTU

REDAGUJĄ:

ANNA KOWALSKA   TADEUSZ MIKULSKI

WYDAJE:

ZAKŁAD NARODOWY
IM. OSSOLIŃSKICH
WE WROCŁAWIU, PLAC SOLNY 11

DO NABYCIA W DOMU KSIĄŻKI

CENA EGZEMPLARZA 18 ZŁ.